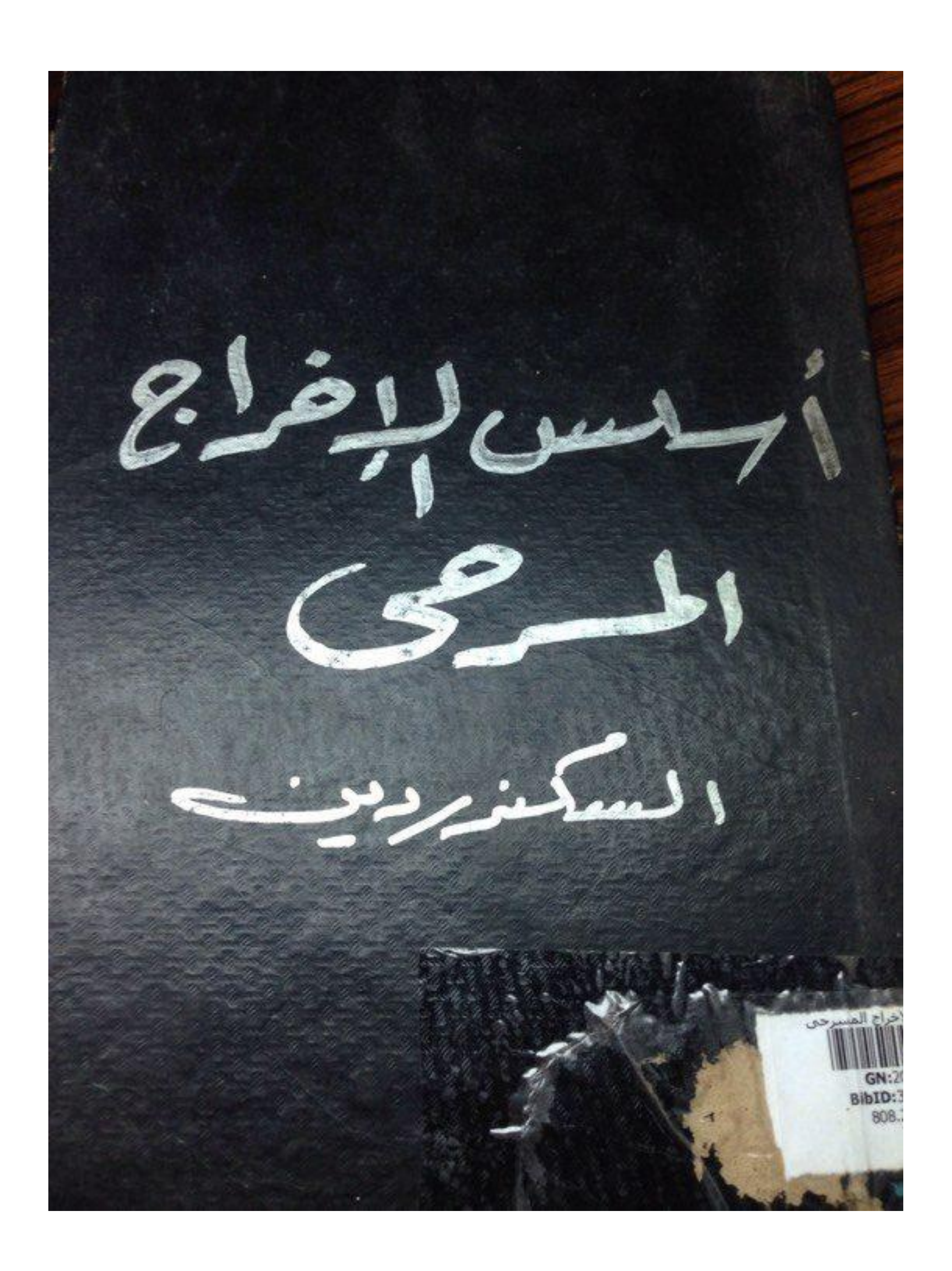

أسس الإخراج
المسرحي
الكسندر دين

الفصل الأول

الدراما كفن

كما أن كتابة الدراما تعتبر فنا ـ فان العرض الدرامى بالمثل يعتبر أيضا من الأعمال الفنية • وينبغى قبل أن تكون لدينا معرفة أساسيا بالعرض الدرامى أن نقوم بتحليل الغرض والمبادئ الأساسية للفن ثم نطبقها على المسرح •

(أ) تعتبر الفنون جميعها ـ بالمعنى الواسع ـ محاكاة للطبيعة • ونعنى بذلك أن الرسم ، والموسيقى ، والنحت ، والعمارة ، والأدب ، والدراما ما هى الا تعبير عن أفكار انسانية وهى بدورها انتاج ما يسترجع من صور ، هذه الصور تسترجع لأن الفنان الخلاق يستعمل صور الخبرة السابقة ؛ صور الحياة التى أعاد تجميعها ومن خلالها يبدع شيئا هو نتيجة تصوره الخاص ولكنه أساسا لا يعدو أن يكون الحياة ذاتها • فالفن هو تفسير الانسان للحياة فى تعبير يمكن التعرف عليه وفهمه على نطاق عالمى •

(ب) الغرض من الفن

الغرض من الفن كله هو اثارة الأحاسيس • فنجد أن لوحة عظيمة مثل « سيستين مادونا » ، أو مبنى عظيما مثل « تاج محل » يثير أحاسيس المشاهدين • كذلك تحدث « السيمفونية الخامسة » لبتهوفن

و « تريستين وايزولده » لفاجنر نفس الأثر عند المستمعين . واعمال درامية مثل « أوديب ملكا ، وهاملت » ، « والأعماق السحيقة » تثير شعورا حادا لدى المتفرج . هذه الاثارة العاطفية يجب ألا تكون مجرد تأثير عابر . بل يجب أن تكون قوة العاطفة الجياشة على الفرد بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المؤثر المباشر انطباع دائم يؤدى الى التفكير . وما لم يثر العمل الفنى كلا هذين العاملين فلا يمكن ادراجه ضمن الأعمال الفنية . ان التفكير أو التفكير الذى يخطر فيما بعد جزء ضرورى جدا فى رد الفعل . فالاثارة التى يحدثها العمل الفنى لم تعط الفرد ما يفكر فيه ، ولكنها أيقظت تجاربه الذاتية ، وتصوراته وأفكاره عن الحياة ودفعتها الى دائرة الادراك والعمل . وهو قد يحرك الفرد لادراك أعمق للحياة ، وعلاقة الانسان بها ، أو لتلك القوى الأساسية الهامة مثل الله أو الكون أو الطبيعة . وهى تعطيه فى أغلب الأحيان نظرة متعمقة فى عجز الانسان المثير للشفقة وتفاهته وقلة حيلته عندما يجابه بالقوة الأعظم التى تستثير أفكاره وافعاله أو يقارن بها . وليس من الضرورى أن يكون تلقى الفرد للفكر متماثلا بالنسبة للجميع بل قد تختلف مثلما تختلف خبرة كل شخص ومعتقداته فى الحياة عن أقرب الناس اليه .

فاذا أردنا أن نفهم اين وكيف استمد العمل الفنى القوة التى تحرك أحاسيسنا بشدة أو التى تجعلنا نفكر بعمق ، وجب علينا أن نرجع الى الفنان نفسه ... فلكى ينقل الفنان أو المبدع هذه القوة خلال تعبيره الفنى ، ينبغى أولا أن يحوى فى داخله تلك الهبة البالغة السمو التى تجعله ينفعل عاطفيا وذهنيا ازاء شىء ما فى الحياة ، هذا الشىء فى الدراما هو فى العادة الانسان من حيث علاقته بالبيئة أو الأحداث المحيطة به ورد فعله بالنسبة لهذه الظروف . ومن خلال قدرته العظمى على الانفعال يتعين على الفنان بدوره أن يحرك مشاعرنا . ومن ثم فان الغرض من الفن هو اثارتنا عاطفيا وذهنيا بنفس الطريقة التى انفعل بها الفنان عندما تلقى الهامه للخلق من الطبيعة (١) .

---

(١) فن الكوميديا الراقيه يشكل مشكلة خاصة . فاذا قبلنا الايضاح الشائع بان الكوميديا ممارسة عقلية وان التراجيديا ممارسة عاطفية ؛ بدا الامر كما لو كنا ننكر الكوميديا صفتها الفنية . ولذ يمكن توضيح الامر باختصار كما يلى : ـ عندما تعرض علينا مآزق الشخصية الكوميدية والموقف الكوميدى ؛ لايطلب منا التعاطف معها . ومن استرخاء المشاعر ينبع احساس بالسعادة . واذ تزكى التراجيديا هذه المشاعر فان الكوميديا تقدم مايمكن ان نسميه شفاء للنفوس . وفى الحقيقة يلعب العقل

(جـ) ابداع عمل فنى

(١) التصـــور :

على الفنان الخلاق أولا أن يكون فى ذهنه صورة شىء خارجى ثم يلحق به انطباعا أو فكرة أو أى انتاج آخر للذاكرة او الخيال · هذا هو التصور أو الخلق أو الموضوع · ويتولد هذا الشىء لدى الفنان من تجربة عميقة اهتز لها الوجدان فى حياته الخاصة ـ وهذه التجربة ، ليست خاصـــة به وحده وانما هى تجربة عامة ، وفى الدراما بصفة خاصـــــة تكون تجربة مشتركة لمجموعة من الناس · ومؤلف الدراما قد يتصور مخلوقا آدميا أو شخصية كما قد يستعرض حادثا أو قصة أو قد تكون لديه فكرة · ومهما يكن هذا التصور فلابد أن يتناول أساسا الانسان فى علاقته بقوى أعظم مثل القوانين الســماوية والوضعية ·

(٢) التكنيك (الحرفية) :

ان الخيال البحت وحده مع ذلك غير قادر على أن يثير حالات الانفعال لدى الآخرين · والفنان علاوة على احساسه بما يتصوره ، عليه أن يعرف المواد التى يستخدمها حتى يجسد هذا التصور · واحساس الفنان معبرا عنه بأى مادة ـ سواء بالصلصال أو الجرانيت أو الالوان أو الكلمات أو الآلات الموسيقية ـ يفشل تماما فى تحقيق غايته باثارة المشاهد أو النظارة ما لم يتحقق الشكل · والنقل المجرد للتصور لا يجعل العمل الفنى عملا كاملا · فلو كان هذا كافيا لما كان على المؤلف المسرحى الا أن ينقل الطبيعة أو جانبا من الحياة حرفيا وفوتوغرافيا وطبق الأصل · لكن عمل ذلك ليس من الفن فى شىء · فالنقل الحرفى فوق خشـــبة المسرح لا ينجح قط فى

دورا هاما فى تحقيق ذلك . فالمشاعر تسترخى لأن حكم العقل يحجبها وهـذا الحكم يوضح الضآلة وعدم التناسق فى الشخصية الكوميدية وفى الموقف الكوميدى وعـــدم جدوى الاهتمام بهما . هذه هى الروح الكوميديه ، ولنلاحظ أننا نقبل فى ظل هــذه الظروف الكثير مما يخدش الحياء ويصدق · بيد أنه فى اللحظة التى يندفع فيها مثل هذا الخدش ليثير المشاعر فان كل الروح الكوميدية تختفى · وربما يقال أن الكوميديا كفى لها اساس عاطفى كما هو الحال بالنسبة للتراجيديا · ولكن الاختلاف يكمن فى الطريقة التى ينقبل بها شعورنا الأحداث المصورة وبطبيعة الحال رد الفعل الخارجى من جانبنا لهذه الأحداث · فعندما تثار العواطف تعبر عن نفسها فى صورة دموع واستياء وعندما تسترخى ليس هناك من سبيل سوى الضحك ·

استثارة ردود فعل عاطفية عميقـة . انما على فنانى المسرح أن يعيدوا ترتيب فقرات الحياة الفعلية الى كل قد يبدو وكأنه اعادة تصوير للحياة ولكنه فى حقيقته ليس كذلك . فالفن ليس من خلق الطبيعة لكنه من ابداع الانســـان .

ما هى مكونات اعادة الترتيب هذه ؟ قبل الاجابة على هذا السؤال علينا أولا أن نطلق عليها اسما : اعادة ترتيب التصور أو الطبيعة تتم من خلال التكنيك (الحرفية) ـ المعروف فى الدراما بالشكل أو البناء . كل فن له حرفيته الخاصة به ، ومبادؤه الأساسية . وهذه المبادىء فى كل الكتابات عن الفنون هى أشد ما يتعسر وصفه وتوضيحه وترتيب ما فيه من تناقض الزمن وحده هو الذى طورها ، والتجربة والخطأ هما اللذان جعلاها واقعية . فى بداية أى فن لم تكن له هناك سوى قلة من القواعد ـ ان وجدت . الفنانون هم الذين أضافوا بدرجات متفاوتة هذه القواعد من خلال تجربتهم .

سنناقش الآن تلك القواعد المتفق على أنها مشتركة فى كل الفنون :

الوحدة ، الترابط ، التأكيد ، الانتقاء ، التناسب ، اعادة الترتيب، ثم التكثيف .

(٣) الوحـــدة :

الوحدة هى أحد المبادىء المشتركة فى كل الفنون ـ ليست وحـدة الزمان والمكان والمزاج كما أعلن الفرنسيون أخيرا ولكن وحدة الموضوع والتقيـد به . بواكير الأدب مثل الالياذه والأوديســة وبيوولف ، وكذا المسرحيات القديمة فى كل البلاد تنقصها صفة الوحدة هذه . الوحدة فى كل فن كانت من أولى علامات التكنيك المكتسبة . مع مضى الزمن اندثر ذلك التجميع المخلخل المتشعب غير المتناسق لموضوعات لا ترابط أو وصل بينها وانفسح المجال أمام الموضوع الموحد . وعامل الوحدة هذا يستخدم على نطاق أوسع مما يبدو ممكنا لأول وهلة . فمشهد البواب فى مسرحية ماكبث ليس دخيلا لأنه منسوج تكنيكيا بالأسلوب المثير الذى يركز على ماكبث عند قتله لدنكان .. هل سيضبطه أو لا يضبطه ماكدوف الذى كان يقرع الباب مستئذنا فى الدخول .

ان وجود أكثر من عقدة فى مسرحية واحدة لا يعنى خرق وحدتهـا ما دامت تؤدى فى النهاية الى موقف موحد كبير . والأسلوب الطبيعى فى

الكتابة الذى مارسه تشيكوف والروس بصفة عامة ، والذى اتبعه أوكازى فى مسرحية « جونو والطاووس » وكذا الكتاب الدراميون الأمريكيون فى مسرحيات « مشهد فى الطريق » و « الطريق المسدود » و « آه من العفو » يلتزم الوحدة المحددة رغم ما قد يبدو عند النظرة الأولى العابرة . ان عدم مراعاة الوحدة فى أى فن من الفنون يرهق المتفرج ويربكه .

(٤) الترابط :

الترابط مرتبط تماما بالوحدة ، بمعنى ان كل جزء من الكل لا يجب ان يكون مربوطا بسابقه فحسب ، بل يجب أن يكون تطويرا للجزء السابق أو نابعا منه ... فالترابط يتطلب علاقة منطقية ومحتملة بين الأجزاء . هذه العلاقة فى المسرحية قد تكون علاقة الشخصية النفسانية بالفعل أو الدافع للشخصية والفعل ..

(٥) التأكيد والانتقاء :

التأكيد عنصر أساسى فى كل الفنون . فهو التعبير عن اللب والجوهر ، عن القلب والروح لكل تصور .. وليس فى الطبيعة تأكيد ، ولكن لا مناص من وجوده فى تعبير الانسان عنها . وعن طريق التأكيد يستطيع الفنان ان يضفى على أهم أجزاء ابداعه الفنى الصدارة فتبدو بارزة حية بالنسبة لخلفيتها الأقل شأنا حتى يستطيع المشاهد ان يتعرف على أهميتها بسهولة ووضوح .. والتأكيد يضم فى ثناياه الانتقاء . والحقيقة أن من أيسر وسائل التأكيد ، هى أن تقوم بالحذف الكلى لعناصر معينة فى الطبيعة . فالأجزاء المحذوفة لم يعد لها وجود يشتت من وحدة الكل وترابطه . بل ان اختفاء هذه الأجزاء يساعد على تركيز انتباه المتفرج تركيزا دقيقا على العامل الهام .. كما أن الانتقاء يؤدى الى مزيد من الجمال، اذ أن الفوضى وعدم النظام الموجودين باستمرار فى الطبيعة لا تتفق مع فكرتنا عن الأثر الذى يبعث على السرور .

(٦) التناسب :

يرتبط التناسب ارتباطا وثيقا بالتأكيد . ومع أن التأكيد يتطلب قدرا معينا من الحذف ، الا انه لا يمكن أن يدعو الى استبعاد كل شىء ماعدا الجزء الهام . ففى الفن ــ بناء على ذلك ــ تدرج عناصر أخرى ، ولكنها تجىء فى المقام الثانى بالنسبة للأجزاء الهامة ، الحيز الذى تشغله والوقت الذى

تستغرقه أقل . قد تحدث فى نفس الوقت مثل الجزء الهام ولكنها أقل فى الأهمية أو تنزوى فى الخلفية .

(٧) اعادة الترتيب :

تأكيد الجزء الهام لا يتم بحجمه الفعلى فى المكان أو الزمان فحسب، بل باعادة تنظيمه حتى يتعرف عليه المتفرج بيسر بفضل وضعه الجديد . ولا يتأكد وضع الجزء الهام من خلال وضع الأجزاء الأخرى فى مكان أقل أهمية فحسب ، بل أيضا بوضع هذه الأجزاء الأقل أهمية بشكل يؤدى الى الجزء الهام أو المهيمن . وموضوع اعادة الترتيب يناقش مناقشة تامة فى الفصل الخاص بالتكوين .

(٨) التكثيف :

لا شك أن اعادة الترتيب تحدث تأثيرا مكثفا . والتأثير الدرامى او المسرحى انما هو نتيجة التكثيف ؛ وفى الواقع ان هذين الاصطلاحين يستعملان فى الغالب كمترادفين . فباستخدام وسائل فنية من التضاد ، وغير المتوقع ، والحركة والأحداث ، والنغمة أو نبض اللون يزداد التأثير المعمل الفنى وكذلك قدرته على خلب الالباب وديناميته . كما يعظم الأثر النهائى له .

وسنضرب مثلا بسيطا على استخدام التكنيك وضرورة تطبيقه واضافته للعمل الفنى الذى يصور الحياة وذلك من وجهة نظر النظارة . هذا المثل توضحه تجربة وقعت بالفعل .

منذ بضع سنوات كنت أقوم باخراج مسرحية فى موقع على ناصيتى الشارع الثانى والأربعين وبرودواى فى نيويورك . كان الجو حارا والنافذة مفتوحة ، وكان بالمسرحية حوار طويل عن الضجيج فى الخارج . قمنا بتسجيل الضجيج الخارجى فى تلك الناصية كمؤثر صوتى . ولقد أسعدت نتيجة التسجيل أولئك الذين نسوا معرفتهم بالنظرية . وعند اجراء اول بروفة بالملابس استخدمنا التسجيل دون علم الممثلين أو الحاضرين ، فلم يفهم أحد ممن كانوا فوق خشبة المسرح او من بين الحاضرين تلك الضوضاء التى جاءت من خلف المسرح . أوقفنا البروفة وبدأت التساؤلات تترى . ان التصوير الفعلى المطابق للأصل اى للطبيعة لم يكن من الميسور التعرف عليه . فهو لم يوح بضوضاء الشارع . كانت جلبة جنونية غير متناسقة

ولا تدل على شيء . جربنا السرعات المختلفة الممكنة لجهاز التسجيل . لكن ذلك لم يجد فتيلا ولم يحسن صفة المؤثر . وأخيرا قامت مجموعة من أحد عشر شخصا بانتاج العناصر الغالبة أو البارزة . ثم اختيار الأصوات وتنسيقها في تناسب ، وترتيبها في تاثير متصاعد . ثم قمنا بالتوقيت وأحدثنا التضاد المطلوب والتنويع . وفي النهاية كان الذى قدم المؤثر أوركسترا قامت باداء الترتيب الفنى لضجيج الشارع .

(٩) المزاج او الجو النفسى :

للتصور او الفكره عند ابرازها القدرة على توصيل قدر معين من الشعور الى المشاهد . هذا الموضوع ذاته اذا ما أعيد ترتيبه وفقا لمبادئ الفن ، فانه يصبح قادرا على الايحاء بشيء اكثر من المدلول ، فبوسعه أن يوصل جوهر ذاته الذى هو عبارة عن جماع صفاته وخواصه . هذا هو ما نعنيه بالمزاج . فمثلا قد يرسم شخص ما لوحة زيتية لنيران مشتعلة يمكن للمراقب أن يميز فيها اللهب وكتل الخشب والفحم . اما الفنان الحقيقى ، من جهة أخرى فهو يصور النار المشتعلة بحيث لا ترى هذه الأشياء ، ولكنك تحس بدلا من ذلك شعورا بالدفء والطمانينة والأمان فى أحضان الأسرة . قوة الفن تكمن فى ابراز جوهر الموضوع بهذه الصورة .

فاذا كانت التفاصيل فى لوحة لمعركة هى سفك الدماء والهجمات الرهيبه ، فسوف يتلقى المشاهد انطباعا محددا بماهية الحرب . أما اذا كان الفنان فى معالجته للمشهد قد قام بترتيب الحراب والفئوس والخوذات وشخوص المحاربين بحيث يقفون فى خطوط ومواقع متقابلة ومتجاورة ، فمن المحقق أن شعورا بالحرب أشد حدة سوف ينتقل الى المشاهد . والحق اننا سوف نرى فى تمريناتنا فيما بعد تحت موضوع **التكوين** أن الهياج والذعر والخوف والكرب يمكن توصيلها مجردة للنظارة عن طريق استخدام الخطوط والكتل ومبادئ التصميم الأخرى ليس غير . وحتى لو حذفت مادة الموضوع من الصورة ، فان مجرد الشكل سوف يؤدى الى خلق خاصية مزاجية تعمل على تحريك أحاسيس المشاهد . وبنفس الطريقة يستطيع مجرد الشكل أو البناء فى المسرحية أن ينقل الهياج والخوف والحياة النابضة أو الراحة والتمعن والحزن او **الهشاشة** ، والظرف والسطحية .

(١٠) الهدف من التكنيك :

هدف التكنيك فى كل الفنون واحد ، ونعنى به جعل التصور أو المضمون أكثر وضوحا وتاثيرا واقناعا واثارة وأن يوصـــل مزاج هـذا المضمون الى المشاهد أو المستمع باستخدام عناصر الفن التى تعمل على تنسيق صفاته المزاجية الكامنة والتعبير عنها ·

وتستخدم كلمة تكنيك بطرق عديدة ومختلفة · فلكل فن تعريفه الخاص لهذا المصطلح، لكن على الرغم من أن التعاريف تختلف فى مختلف الفنون ، الا أنها عند التحليل متشابهة فى الأسس · وفضلا عن ذلك فلكل فن من الفنون نقاطه التقنية الصغيرة التى يتقنها · وهذه عــادة هى تناول الأداء التفصيلى الذى دل الزمن كما أوضحت التجربة على أنه الطريقة المباشرة المثلى للتنفيذ أو أمضى وسيلة للحصول على التاكيد . ثم انها تنظم فى بعض الأحيان ضبط الاعتبارات البصرية فيما يتعلق بالجمهور أو ضبط التوقيت أو الالقـاء المفصح أو غير ذلك من العوامل الكثيرة الأخرى التى تفضى الى أفضل تعبير

والتكنيك عرضة للتغير من عصر لعصر ، ففى كل فن نجد طرائق عفا عليهـا الدهر · فى التاليف المسرحي مثلا لم تعــد المواقف الجانبية ومناجاة النفس تستعمل الآن · وفى التمثيل تغير وضع الجسم كله فى علاقته بالنظـارة من مواجهة الصف الأمامي للبلكون مباشرة الى علاقة تقوم على أساس أكثر اتجاها الى الممثلين الموجودين على المسرح وامتزاجا بهم · وكان مصمم المناظر فيما مضى ينفذ عمله بمنظور مرسوم ملون ، أما الآن فقد أصبح التكنيك يعتمد على التعامل مع كتل معمارية ·

وعلى الرغم من أن التكنيك يتغير من عصر لعصر ، فان مبادىء الفن التى وضعها التكنيك على مر الزمن قد بقيت على أنها حقائق أساسية · وحتى فيما يتعلق بالتكنيك ذاته ، فان قدرا كبيرا من تكنيك الماضى لا يمكن ادخال التحسين عليه · ومن ثم فان ميراث العصور يجب ألا تقومه بوصفه المكتشف العظيم لمبادىء الفن الأساسية فحسب ولكن أيضا باعتباره أعظم معلم للتكنيك والتنفيذ ·

لقد قلل من شان التكنيك وازدراه واعتبره شيئا لا لزوم له من لا يعرف الغاية منه ولا يعرف جماله وقوته وفنه · وهو يستطيع فى يد الخبير أن يعمل له عمل الخلق والابتكار · وبمعنى آخر قد يكون العمل الذى يبتكره الفنان قليل القدر أو رديئا ولكن يكون التكنيك على جانب كبير

من التالى بحيث يدفع للقيام بدوره هو ودور الابتكار أيضا · وعكس ذلك صحيح أيضا · فقد يكون العمل المبتكر مؤثرا ومحركا للعواطف ومثيرا للفكر ، حتى ولو أهمل التكنيك بحيث نجد فى النهاية أن التأثير الكلى يبلغ مرتبة الجلال · القليل منا من لا يعرف مسرحيات ذات موضوعات تافهة وتقليدية ولا روح فيها ، يمكن أن تتحول بمجرد البراعة فى تنفيذها الى شىء منعش وجديد وكأنما دبت فيها الحياة على نحو مقنع · وعلى العكس هناك الكثير من المسرحيات ذات الموضوعات النبيلة الغامرة ومع ذلك تبدو ككتلة صماء تعج بالأحداث المشوشة ·

(١١) التناسب فى التصور (أو الفكرة) والتكنيك :

من الواضح ان الخلق المثالى هو ذلك الذى ينطوى على تناسب تام بين التصور والتكنيك · واليوم فان قرب بلوغ هذا التناسب الكامل يتواتر ظهوره طالما أن النظارة يطالبون بالمزيد من الفنان المبدع فى الدراما أكثر مما فعلوا طوال قرون مضت · ومنذ خمسة وعشرين عاما كنا نجتاز حقبة من المسرحيات ، كانت فى الغالب منجزات تكنيكية تعتمد على فكرة بسيطة ذات أهمية عابرة · واليوم فان الاقبال على شباك التذاكر يستلزم أفكارا حيوية ومؤثرة ومكتوبة بشكل يعبر عن جوهرها وخصائصها ·

فلو استعرضنا باختصـــــار بواكير المسرحيات الانجليزية حتى « درايدن » فسنجد هـذا الصراع بين الابداع والتكنيك خلال مختلف عصور الدراما ·

وفى مسرحيات الأسرار الدينية mystery plays الأولى نجـد أن فن الكتابة الدرامية عبارة عن تعبير خلاق لا يعوقه أو يقيده شىء · وقد وجـد هذا التعبير كفيض طبيعى بهى لوجدان غمره احســاس يريد أن يقاسمه الآخرون فيه · ولم يكن ثمة أسلاف لهؤلاء المؤلفين يمكن أن يلقنوهم كيف يكتبون ، ومن ثم فقـد اكتفوا بالاعتماد على مشـــاعرهم وأحاسيسهم · وكانت النتيجة ابداعا ملهما لا ينطوى على وحدة أو تماسك أو تأكيد أو انتقاء أو تناسب أو اعادة ترتيب أو تكثيف · هذه المسرحيات مفككة وغـــير مرتبطة بموضوعاتها ومفتقرة الى السمات الدرامية ، لكن التصور فيها ينطوى على جمال رفيع ·

ولأن ما هو درامى فى المسرح أكثر اقناعا بالنسبة للنظارة من النص الخالى من الحوادث والوقائع فقد أضاف كتاب الدراما الذين اقتفوا أثر

الكتاب الأوائل عناصر تكنيكية ، فكان للأحـــداث التى ضمنوها بداية ونهـاية وتدريجا نما الوسـط . ومن خلال الرغبة الواعية فى تحقيق التأثير ، وضع الكتاب المحدثون مزيدا من الهياكل والقوالب فى مسرحياتهم حتى أدت جهودهم فى نهاية الأمر الى مسرحية جيدة من الناحية الفنية .

ومع الكاتب المسرحى مارلو نجـــد بداية النظرية التراجيدية . فمسرحياته تتخللها تأملات فى موضوعات أو افكار تتناول الانســـان فى علاقته بغيره من الناس وبالحياة وبالله . مثل هذه المسرحيات تقتضى شكلا أكثر تعقيدا وتكنيكا أكثر تدقيقا . لكن تلقائية الالهام الالهى كان ما يزال ماثلا على الرغم من أن الخلق الخالص كان يتلاشى مع تحسن التكنيك . ثم أعطانا شكسبير وهو فى ذروة فنه التناسب الكامل : خلق عظيم وشكل عظيم . وبعد شكسبير ذبل الالهام والخيال ثم اختفيا بالتدريج . وحل محلهما المؤثرات التكنيكية . ولقد بلغ التحليل النقدى مدى كبيرا حتى انتهى العقل والنظرية الى تدمير الخيال . وعند « درايدن » نصـــل الى استاذ النظـام والعقل الخالصين . ثم تختفى الدراما عشرات عديدة من السـنين .

مثل هذه الدورة للتصور (أو الفكرة) والتكنيك يمكن ملاحظتها فى الأدب العام وكذا فى الدراما . ان سيطرة التكنيك ســـوف تدمر بالضرورة روعة التعبير التلقائى . لكن ، وأنا أكرر هذا وأؤكده ، لا قيمة تذكر لواحد منهما بدون الآخر .

د ـ الفن والمعلم

١ ـ تطور الفنـــان :

كان لكل فن من الفنون عباقرته الذين أبدعوا الروائع دون المساعدة الظاهرة من جانب مدرب أو معلم . ولم تشذ الدراما عن هذه القاعدة . وكثيرا ما تستخدم هذه الحقيقة كحجة على أن المدرسين لا ضرورة لهم وأنه اذا كان عند الشخص قدرة على الابداع كممثل أو مخرج أو مصمم أو كاتب مسرحى ، فانه سوف يخلق ويبتكر . ان الأساتذة الكبار فعلوا هذا فى الماضى وســوف يكررون هذا العمل فى المستقبل . هــذا صحيح ، لكن النتيجة المترتبة على هذا أن كل موهبة سوف تجد التعبير الخاص بها قول غير صحيح . فلكم ضاع كثير من أعظم الموهوبين دون أن يعرفهم احد لأنهم

كانوا يفتقرون الى الوعى بالشكل والذهن الاستدلالى الذى ينظم ويرتب . هذه الحقيقة كثيرا ما يتغافلها الناس .

معظم الناس يعتقدون أن مجرد الشعور لازم للتعبير ، وان عبقرية الفنان تولد وهى كاملة النضج والتسليح مثل بالاس اثينا من راس زيوس . هذه المعتقدات الخاطئة تنشأ من ان كبار الفنانين يعرفون باعظم اعمالهم لا بمحاولاتهم المبكرة وتجاربهم واخطائهم الأخيرة . بل أن ثمة مفاهيم خاطئة حول هؤلاء المبدعين وهم عادة من المتفوقين الذين زاولوا حرفهم قبل ان يتطور الاتجاه الفنى فى عصرهم ويستقر فى استاذ عظيم .

وفى المسرح خاصة نجد أن السابقين على الفنان الفذ قد أسهموا الى حد بعيد فى نجاحه . وفى المسرح كذلك وبصفة خاصة كانت مختلف الخطوات فى طريق تطور الفنان العبقرى بالغة الوضوح . وسواء كان هذا الفنان هو شكسبير أو كالديرون او موليير أو ابسن ، فان دراسة السلف ومتابعة تطور عملهم توضح بجلاء الكيفية التى علموا بها أنفسهم . ولم يكن لعبقريتهم غير المجلوبة شرارة الابداع القدسية فحسب وانما كذلك كانوا يتمتعون بتلك العقلية الاستنتاجية الخالصة التى كانت تدلهم على الأجزاء الخاطئة وكذا الموفقة فيما يكتبون من مسرحيات .

والمسرح محظوظ من حيث أن النظـــارة يدلون برأيهم سريعـا وبطريقة حاسمة فيما اذا كان العمل المعروض ناجحا او فاشلا . وربما كانت اقوى طريقة للتعلم هى أن يدرس تطور الكاتب المسرحى من ناحية فشله ونجاحه على السواء . هذا التعلم الذاتى نلحظه بوضوح لدى كل الأساتذة الكبار وهو الدليل الكامل على ميزته . واحيانا يكون التعليم مجرد وعى الكاتب وادراكه لابداعه وكيف سيؤثر فى جمهوره . وعلى كل فنان عظيم فى المسرح ان يتصف بهاتين الصفتين الفطريتين : الحافز على الابداع ثم الوعى بطريقة التعبير وكيفيته .

ان الحافز على الخلق والخيـال وتصور الفكرة تكاد تكون مترادفة المعانى تقريبا وكذلك سنعتبرها فى هذه الصفحات . فاسلوب التعبير او طريقته يشار اليها عادة على أنها القالب والبناء او التكنيك .

وعلى الرغم من أن تحليل عمـل العبقرى يدل دائما على أن لديه وعيا بالشكل فمن المحتمل أن يكون هو ذاته أول من ينكر هذه الحقيقة لان التصور والشكل مرتبطان ارتباطا وثيقا بحيث يبدع فى الشكل . وفضـلا عن ذلك فالطبيعـة لا تنتج النوعين المختلفين من العقلية وهما

الموهبة الاخرى
من كليهما فان الموهبة التي يعمل بها اكثر سوف تدمر الموهبة الاخرى وتقضي عليها . وبمعنى آخر اذا كان فنان يمتلك الموهبتين ولكنه يعمل مستخدما موهبتة الابداعية ، فان قدراته النقدية والاستنتاجية تقل قيمتها . وعكس ذلك هو الأغلب : فالفنان الذى يستخدم قدراته النقدية العديدة على انه اذا كان لدى شخص فى بداية حياته العملية رصيد طيب والتقنية فى الفنون ، لا يلبث أن يدمر قدرته الابداعية . وهذا يؤدى الخلاقة والنقدية فى وقت واحد وفى شخص واحد . ولقد أثبتت الأمثلة دواما الى الاتهام القائل بان الناقد والمخرج اللذين يتطلب عملهما استخداما اكمل لعمليات الفكر الاستنتاجية والواعية هما فنانان مبدعان خاب سعيهما . وقد يكون هذا جائزا لكنه ليس صحيحا بالضرورة . فالواقع أنه ربما مال الشخص الى الفن وانجذب اليه فى سن مبكرة حين تكون معلوماته عنه وعن نفسه فى علاقتها به قليلة . فهو يحس مجرد حافز وجدانى نحو الفن وينجذب الى العمل بقدرة محدودة فى هذا المجال .. وهو لن يتمكن من وضع يده على ذلك الجانب من الفن الذى يبرز فيه عن غيره الا حين يكون قد فرغ من التمرس بمختلف صوره واحواله . وكم من مؤلف مسرحى الفى نفسه اكثر براعة كممثل والعكس بالعكس .. لكن ليس لنا فى كلا الحالين أن نتهم أحدهما أو للآخر بانه خائب المسعى .

فى أعقاب كل عصر من عصور الابداع العظيم يظهر مستخلص أو معلم عظيم.وابهر مثل على ذلك هو أرسطو.فلقد بدأت الدراما الاغريقية ببساطة طبيعية بطريقة تلقائية للغاية . وقبل أن يصبح هناك تاريخ مكتوب لهذه الدراما ، تطورت الى أبعد من مجرد طقس دينى الى قالب خاص بها . ونحن نجد أن مسرحيات اسخيلوس (وهى أقدم نماذج لدينا من الدراما الاغريقية) عبارة عن تركيبات رائعة من الابداع والتكنيك ، تكشف عن محاولة متعمدة من جانب المؤلف لاستخدام كل ذى قيمة مما وجد قبل عصره وتطوير القالب بجهوده الخاصة . وان التغيرات التى اعترت عمله خلال مراحل تطوره تغيرات بارزة ومحددة بحيث لا يمكن تفسيرها أو تبريرها على أساس الصدفة المجردة .. وطور سوفوكليس القالب خطوة أخرى أكثر من سلفه .. وقام يوربيدس بدوره ففاق سوفوكليس فى هذا الجانب وحده على الأقل . ولم يخلف لنا هؤلاء الرجال أى تفسير لما كانوا يحاولون عمدا ، وانما نفذوا أفكارهم المتغيرة عن البناء (التكوين) فى مسرحياتهم المتتابعة . وكان على أرسطو ذلك المفكر الذى أعمل عقله استقراء فى كثير من الموضوعات ان يكتب عن

الفنون وان يحلل القالب والنظرية والتكنيك الذى اتبع فى مسرحيات مواطنيه ٠

شكسبير أيضا لم يترك لنا شيئا مكتوبا عن دراسته الواعية للتكنيك الدرامى أو عما ترك للنظارة وما لم يتركه لهم ، وما الذى أثر فيهم وما الذى يؤثر فيهم واين تكمن اخطاؤه واين نجاحه ٠٠ على ان دراسة دقيقة لأسلافه ولمسرحياته مرتبة ترتيبا زمنيا ربما كانت اعظم تعليم يمكن أن نجده فى التكنيك الأساسى للكتابة المسرحية حتى بالنسبة للكاتب المسرحى فى يومنا ٠ ولقد قام بهذه الدراسة المتفحصة الأستاذ جورج بيرس بيكر الذى يعتبر كتابه غير المعروف على نطاق كبير - تطور شكسبير ككاتب مسرحى - متنا فى التاليف المسرحى له نفس اهمية محاضراته الدائمة فى التكنيك المسرحى ٠

ومن ناحية اخرى نجد أن ابسن يروى لنا فى كتاب « ورشة الدراما » القصة الكاملة لكفاحه من أجل التغلب على مشكلة القالب أو الشكل ٠ ان مقارنة مسرحية « بيت دمية » التى كتبها فى مطلع حياته الفنية بالنص النهائى الذى كتبه فيما بعد تعد مصدرا لمعرفة قيمة فى حد ذاتها وكذا دليلا قاطعا على الوعى بالتعبير الذى كانت تحرزه هذه العبقرية الخلاقة الطليعية ٠

والفقرة التالية المنقولة عن مذكرات المؤلف الموسيقى تشايكوفسكى تقدم لنا مثلا ممتازا لموقف جاد من جانب فنان مبدع تجاه الشكل :

كامينكا فى ٧ يوليو سنة ١٨٧٨ ٠٠٠

« ٠٠٠ حين تحدثت معك امس عن عملية التاليف ، لم أفصح عما كنت اريد التعبير عنه بوضوح بالنسبة للعمل الذى يعقب التخطيط الأول للعمل الفنى ٠ والعبارة ذات اهمية خاصة : فما كتب عن عاطفة فياضة يجب الآن أن ينظر اليه بعين النقد وأن يصوب ويبسط والأهم من ذلك كله أن يركز حتى يلائم احتياجات الشكل أو القالب ٠ على المرء احيانا ان يمضى فى اتجاه مضاد لميله فى هذا الصدد وأن يكون قاسيا وأن يدمر ما كتب بحب والهام ٠ ولو انى لا أستطيع أن اشكو من فقر فى قواى الإبتكارية أو الخيال ، الا أننى عانيت دائما من افتقارى الى المهارة فى تطويع الشكل ٠٠٠ العمل الدؤوب وحده هو الذى مكننى فى نهاية الأمر من تحقيق الشكل الذى يطابق المحتوى الى حد ما ٠٠ وكنت فيما مضى مهملا ولم أتبين الأهمية القصوى لهذا التمحيص النقدى للصورة الأولية

للعمل الفنى ٠٠ولهذا السبب كانت المراحل التالية من هذا العمل فضفاضة مفككة ٠٠٠ وانا اعرف كذلك اننى ابعد ما اكون عن تحقيق النضوج الكامل لموهبتى ٠٠٠ ولكننى ارى فى بهجة اننى اتقدم ببطء واننى شديد الرغبة فى ان آخذ نفسى الى أبعد مدى استطيعه على طريق الكمال ٠٠٠ ولذا لم اكن دقيقا أمس حين قلت اننى كتبت مؤلفاتى بغير تردد من اسكتشاتى الأولى ٠ انها اكثر من مجرد مسودة ، انها دراسة نقدية مفصلة للخطة الاولى ٠٠٠ مصححة وقلما اضفت شيئا اليها لكننى كثيرا ما حذفت منها » (*) ٠

ومع امثال تشايكوفسكى وكثيرين غيره من الذين اعلنوا أهمية الشكل وكفاحهم لتحقيق الكمال فيه ، ما زال هناك مبتدئون بل ومعلمون للفنون يعتقدون ان اهم عنصر بل العنصر الوحيد فى الا. ع الناجح هو اعتقاد الفنان فى عظمة الفكرة أو الموضوع ٠٠

(٢) الابداع والشكل :

ان الدور الذى يجب ان يلعبه الوعى بالكل فى عقل الفنان المبدع قابل لجدل ونقاش لا ينتهى ٠ صحيح ان المجرب المدرب فى كل الفنون يبتكر ويخلق فى الشكل ، اى انه فى عملية الخيال تبدو الفكرة له مباشرة فى شكل من الأشكال ـ لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك الا اذا كان قد درس وتعلم التكنيك دراسة وافية بحيث يمكنه استبعاد التفكير الفعلى فيه ، وتصبح العملية الذهنية والقالب شيئا واحدا فى الحقيقة ٠ وربما كان هذا العامل مثله مثل اى عامل آخر مسئولا عن الشعور المتواتر بأن الصانع الممتاز يعير الشكل اهتماما قليلا بل قد لا يعيره أى اهتمام اطلاقا ٠٠

ولقد دفعتنى التجربة فى تعاملى مع المبتدىء سنوات طوالا الى نتيجة مؤداها أن افضل عملية لدمج هذين العنصرين فى كل متجانس هو أن نتعلم كلا منهما على حدة وان نمارس ونستخدم كليهما منفصلين وأن نطبق الواحد على الآخر على مراحل قائمة بذاتها ٠ والوقت وحده كفيل بأن يدمج الجزئين فى عملية ذهنية واحدة ٠ ولأوضح كيف تعمل هذه النظرية ساضرب مثلا بعمل المؤلف المسرحى (سوف أطبق هذه النظرية بالكامل

(*) من كتاب «الصديق المحبوب» قصة تشايكوفسكى ومديدافون ميك تأليف كاترين دنكربون وباربرا فون ميك ٠ الناشر : راندوم هاوس نيويورك سنة ١٩٣٧ ٠

فيما بعد تحت موضوع التصوير التخيلى على عمل المخرج) •• وسـوف نشير الى عامل الفكرة أو الصورة المتخيلة بكلمة « تحليق » والتنفيذ الفنى بكلمة « تحديد » (أو قيد) •

ولنقل مثلا أن المؤلف المسرحى يتخذ كحافز له شخصية ممن تقع عليهم عيناه فى دنيا الناس • وتتألف عملية التحليق من استيعاب أطوار هذا الشخص • ثم يضيف المؤلف المسرحى قدرا كبيرا الى الموضوع الأصلى بجمع مزيد من الصفات من أشخاص آخرين ربما لم يكن هذا الموضوع الأصلى يهتم بها • ان سببا قويا أو فكرة أو هدفا ملحا يستحثه على أن يضع الشخصية فى مسرحية • وهذه الشخصية ذات مغزى وعلاقة أساسية وشاملة • وقد يستغرق عقل الفنان المبدع شهورا من التأمل والتحليق فى الخيال • ولابد ان يندمج تماما فى الشخصية وأن ينمى فى عقله كثيرا من جوانب واطوار رسـم الشخصية على الرغم من ان هذه الجوانب قد لا تستخدم فى المسرحية فى نهاية المطاف •

ثم يعمد المؤلف الى « تقييد » هذا التحليق الخيالى بتقسـيم تطور الشخصية الى اللحظات الهامة المؤكدة • وقد تكون هناك ثلاث لحظات أو احدى عشرة لحظة • غير ان هذا ربما كان يعنى أن بعض سمات أو أطوار الشخص ينبغى اسقاطها لأن تلك التى تستخدم تحمل علاقة الى الفكرة التى يرغب الكاتب فى تقديمها • ومن الجلى ان هـذا التخطيط يشـكل اعتبارا تكتيكيا • بعد ذلك يدون ملاحظاته على الورق ممهدا بذلك لأول مسودة للقالب الذى ستتخذه الفكرة •

وتتمثل خطوة الفنان التحليقية الثـانية فى رؤية شخصيته التى يصورها فى الفعل أى فى سلسلة من الأحداث • ومرة أخرى نجد أن هذه الخطوة عبارة عن عملية خيالية طويلة • ينبغى ان يلائم الفعل الشخصية • ليس ذلك فحسب ، بل لابد أن يلائم الفكرة •• ويتوقف اختيار الفعل على ظروف مختلفة كثيرة : فالفعل يجب أن يكون مشوقا وان يكون متنوعا ، وأن يكون فى ذروته • ولسوف تساعد طبيعة الفنان الفطرية وتجربته فى اختياره للفعل المنـاسب • وعند هذه المرحلة تكون القصـة مبهمة ولا شكل لها •

التحديد الآن يفرض تنظيم القصـة • فمن خلال المناقشة العقلية المحضة يقسم القصة ، الى بداية ووسط ونهاية ، ثم يقرر عدد الفصول

والمشاهد ، ويرتب الذروات قبل الفواصل · وأخيرا يخلق على الورق نموذجا محددا موجزا أكثر اكتمالا ·

وحين يفرغ من ذلك تتقدم عملية التقييد ، فيقسم الكاتب القصة الى ما يسمى ، بالمشاهد الفرنسية ، أى المواقف الصغرى التى تؤدى الى الذروات الكبرى · وفى العادة تأتى فى أعقاب دخول أو خروج احدى الشخصيات فكرة جديدة أو اتجاه جديد لمجرى الأحداث · عند ذاك نجد ان هذا التخطيط المجمل يتضمن عددا كبيرا من الأحداث التى يضم كل منها وحدة او « مشاهد فرنسية » تتطور (تتقدم) الشخصية من خلالها · بعد ذلك يبذل الفنان جهدا فكريا كبيرا فى وضع المشاهد وترتيبها حيث أن هذا التتابع هو الذى يمنح القصة تأثيرا دراميا متعاظم الشدة · وان معرفة أفضل اللحظات التى يكشف فيها الكاتب عما يحيط ببعض الأحداث من غموض واللحظات التى تتم فيها هذه الأحداث هو سر صياغة الحبكة المسرحية الناجحة ·

يعود التحليق فى اثر ذلك عندما يخطط الكاتب المسرحى ردود فعل شخصياته من زاوية نفسانية تجاه المواقف وتجاه بعضها البعض · وعندما تتم مرحلة التفكير فى ذلك تم مرحلة التدوين يكون الموجز قد اكتمل تقريبا ·

والخطوة التالية بالغة الأهمية ، فهى عبارة عن اجراء يصدق على أى عمل فى المسرح ، فحينما يتم التخطيط الأولى للقالب أو التشكل المسرحى ، ينبغى على الفنان ان يدرسه مرة ومرة ، متشربا الترتيب بنفس القدر الذى استوعب به الموضوع الأصلى · وهذا شىء ضرورى لأن الصياغة الأولى يجب أن تكون تحليقا خياليا تماما · وفى اعتقادى أن الفنان ينبغى عليه الا يتبع المجمل او القالب حين يتهيأ لكتابة المسرحية وانما يجب عليه أن يكون قد استوعب المجمل الى حد يسمح له بالكتابة فى قالبه أثناء عملية الابداع · فاذا انحرف عن القالب الذى صاغه فى تلك اللحظة ، فلا بأس ، لان كتابته للمسودة الأولى يجب أن تتم دون تقييد — دون عائق فنى أو تفكير · يجب أن تكون فيضا منهمرا جديدا من الشعور · فاذا لم يتمكن الكاتب من الاحتفاظ بكل هيكل المسرحية ، فعليه أن يقوم بالكتابة فصلا فصلا ··

والقيد التالى أمره واضح ، اذ أنه عبارة عن تحليل نقدى بعيد عن الانفعال ، مقارنة بين ما تمت كتابته وبين الخطة الهيكلية الأصلية · انه

تقطيع وصياغة وتشكيل لما تمت كتابته · هذا هو القيد الذى يتحدث عنه تشايكوفسكى فى مذكراته · كثيرا ما يطرأ على «ماكتب بعاطفه» التواءات واستدارات على الحبكة المسرحية وعلى ردود الفعل غير المتوقعة من جانب الشخصيات · فاذا كان الأمر كذلك فينبغى اجراء عملية موازنة مقصودة بين الفكرة وبين ما صدر عنها من تعبير تلقائى وفى بعض الأحيان قد تكون المادة الجديدة جديرة بان يحتفظ بها ، وأحيانا يجب نبذها · وربما يتبين أن بعض المشاهد ، سيما الأولى منها ، قد صيغت صياغة وجدانية رديئة ومن ثم يجب أن تعاد كتابتها ·

وهكذا تتتابع القيود ·· فطول المشاهد ونسبتها لبعضها ينبغى تعديلها ، وقد يتطلب الأمر اعادة تنسيق تطور الفكرة خلال المشهد بعناية · وادماج التعبير الصامت او استكماله ، وصقل الجمل وربطها وتاكيدها · ابرازها · كما يجب اعادة صياغة التعبيرات المتصلة بالمواقف الكوميدية وتوزيعها على فترات متساوية بقدر الامكان · وعند هذه المرحلة يجب ان يتحول الكاتب المسرحى الى ناقد قاس ، فيتامل عمله من وجهة نظر صارمة بعيدة عن العاطفة وأن يتحول الى حرفى يعرف أسرار صنعته تماما ··

هذا التحليل المختصر ليس بطبيعة الحال وصفة لكتابة مسرحية كما انه لا يعد وافيا بحال من الأحوال · فثمة مشاكل كثيرة يحتمل أن تبرز لم أشر اليها · على أنه يمكن القول على وجه التقريب على الأقل أنها عملية قابلة للتنفيذ وهذا من شأنه أن يوضح العلاقة بين الابداع الوجدانى والتكنيك العقلى ·· وهى تكشف لماذا وكيف يجب أن تكون عملية الخلق والابداع فى سائر الفنون هى العملية الأولى والتقييد والتنظيم يأتى بعد ذلك ليس من حيث الأهمية لكن كاجراء · كما تؤكد النقطة التى تحدثنا عنها الآن من أنه مع الوقت وبالتجربة تندمج العمليتان (أى عملية الخلق وعملية التنظيم والصياغة) فى عملية واحدة بحيث تنفذ الفكرة الأصلية فى شكل ما أو ما يقرب من ذلك ·

(هـ) الفن وتذوقه

ان التعبير السابق الذى استخدمناه وهو «اثارة أحاسيس المشاهد» يجعل من الضرورى عند هذه المرحلة من الدراسة أن نصف ونشرح هذا التأثير على نحو أكمل وأن نستطرد الآن قليلا ونتحدث عن أولئك القادرين على الحكم على عمل من أعمال الفن ·

وعلى الرغم من ان كل عملية ابداع حقيقية لابد وان تثير استجابة وجدانية وعقلية فى المشاهد ، فليس كل ابداع يحقق هذا الهدف فنا بالضرورة ، كما انه لا يستتبع ذلك أن كل ابداع عظيم لابد وان يحقق ذلك بالنسبة لكل شخص ٠

١ ـ التـــخريب :

تعانى الدراما أكثر من اى فن آخر فى هذين الاعتبارين من التفكير الخاطىء من جانب المشاهد ٠ ان أجهل شخص لا يتردد فى اصدار حكم نهائى على مسرحية أو على عرض لها ٠ يستوى فى ذلك الشبان والشيوخ الذين يستهجنون أو يمتدحون بنفس الكلمات الحاسمة القاطعة ٠ والغاية الأساسية للدراما هى اثارة حالات وجدانية من نوع أو آخر ٠ وان أكثرنا انتقادا يمكنه ان يذهب الى المسرح وأن يضحك ويصفق حتى ولو كانت المسرحية والعرض تافهين بالقطع ٠ هذه المتعة الوجدانية ينبغى ألا تفهم على انها ذلك النوع الذى أقصده ٠

منذ بضع سنوات فى أثناء اعياد الكريسماس أهدانى البقال الذى اتعامل معه نتيجة حائط وقال لى فى نفس الوقت بنبرة ملؤها الاخلاص والعاطفة الدافئة انه معجب جدا بالصورة الملونة التى عليها ٠٠ وقص على تفصيلات عن النفقات والمتاعب التى تجشمها فى سبيل الحصول عليها من أجل عملائه ٠ وكانت الصورة لحسناء فاتنة ذات وجنات وردية وبشرة زيتونية سمراء وشعر أسود غزير يهفهف على أكتافها ووردة تتدلى فى استيحاء من فمها القرمزى ٠ وكانت هذه الصورة الملونة المطبوعة بالروتوغرافور عند البقال موضوعا للجمال أثارت عاطفة عميقة فى حنايا صدره وقلبه ٠ وقد ظل يردد : « انها قطعة من الفن : وعندى أصلها فى برواز معلق فى قاعة الاستقبال » ٠٠ وواضح أنها لم تكن « قطعة من الفن » ٠ لكنه وكثيرا من أصدقائه وعملائه تأثروا بها أكثر مما لو كانت لوحة فينوس للرسام بوتشيلى ٠

المقطوعة الموسيقية « بوليرو » للموسيقار رافيل ـ وان لم تكن من نفس الفئة التى ذكرنا ، الا أنها تشبهها فيما يتعلق بالاستجابة العاطفية والنشوة التى تخلقها فى النفوس قطعة لها مثل تأثيرها وان تكن متوسطة القيمة كعمل فنى ٠ ومع ذلك ففى رأى كثيرين تعتبر « البوليرو » مقطوعه فى مثل روعة سيمفونية بتهوفن ٠٠ لكن بالتحليل العقلى لا تعد البوليرو

مؤلفا موسيقيا عظيم الجودة · انها مؤثرة وذات بهاء بل ومثيرة فوق كل شيء ، لكنها ليست عظيمة باية حال ·· فمن هو ذلك الشخص الذى يتاثر بالعمل الفنى وما الذى يجب أن يتمتع به لكى يحكم على قيمته ؟ · هذا هو ما سوف نراه حالا · لنستعرض فى نظرة عابرة عدد الفنانين الذين لم يحظوا بتهليل الاستحسان فى أثناء حياتهم ، ذلك التهليل الذى كان ينبغى أن يكون حقا لهم ولكنهم أحرزوه أمواتا فيما بعد ذلك بسنين حين نضج الجمهور بدرجة كافية تسمح له بتقدير اعمالهم وتذوقها ·

ان تذوق الفن ليس بالنسبة لمعظمنا رد فعل أو انفعال تلقائى · فروائع الفن لا تثير انطباعا لدى العين أو الأذن غير المدربة وغير المعتادة · يستتبع ذلك أنه ليس الأفراد فقط وانما جماهير غفيرة من الناس ينبغى تدريبها على تذوق أى عمل فنى · مئات من الناس يشهدون لوحة سيستين مادونا يوميا فى مدينة درسدن · هناك نجدها معلقة فى غرفة خاصة بها تحت اضاءة ممتازة ، يتطلع اليها غالبية الزائرين ثم يمضون وهم لا يلوون على شيء · وبعضهم ينتظر ليشترى بطاقة بريد ، لكن قليلين فقط هم الذين يجلسون أمامها فى خشوع واحترام طوال ساعة يستوعبون جمالها · فهل هو خطأ الفن أن كثرة لا طاقة لها بالتذوق ؟ وكم من الناس يعتقدون ان الأمر كذلك ويعلقون بقولهم : « انها لا تثيرنى · سحقا لراسها » ·

٢ ـ الحساسية :

اول شرط يجب توفره عند المشاهد لتذوق فن من الفنون هو أن يكون لديه ميل نحو هذا الفن · فلابد ان تكون هناك علاقة بين الفن ومن يقيمه · فاذا كان ثمة شخص اصم للنغم فانه لن يستطيع ان يتذوق الموسيقى · واذا كان يعانى من عمى الألوان ، فانه لن يستطيع ان يحب الرسم ، واذا لم يكن ميالا للمسرح فهو لن يحب المسرح · ومع ذلك فهناك كثير من الدرجات لهذا النوع من عدم الحساسية وهذه الشروط القصوى ليست ضرورية لعدم الاكتراث ازاء اى فن من الفنون أو تجاه الفن بصفة عامة · لكن الشخص الذى يريد أن يتخصص فى ميدان الفن وهو فى مرحلة النضوج ، يجب بغير استثناء أن يتمتع بدرجة ملحوظة من الحساسية والانسجام فى مزاجه وتكوينه الطبيعى ·

٣ ـ **الارتباط بالفن وألفته :**

كثيرا ما نسمع أن تقدير الفن ذوق مكتسب · وهذا القول صحيح

بصفة جزئية ، اذ انه لابد لك من ان تكون على صلة باى فن ، بل أوثق صلة به قبل ان تصل قدرتك على استيعابه الى غاية اكتمالها • فتكرار الاحتكاك والارتباط ضرورة • وليس معنى ذلك ان الأمر يقتضى ان تلم باى شيء عن الفن او ان تدرسه فى هذه المرحلة المبكرة ، وانما يجب ان نمارس مرارا وتكرارا لسنوات عديدة الانفعال الوجدانى الخالص ازاء الفن كمشاهدين •

وليس ثمة ما هو مثير للكدر مثل اهمال هذه الضرورة عند الشباب التواق الى النجاح فى المسرح • ففى طول هذه البلاد وعرضها كثيرون ممن يتطلعون فى طموح الى التمثيل ، تعتمل فى جوانحهم هموم بشان رغبتهم الجادة وحماسهم ، ومع ذلك لم يشهدوا عرضا للمسرح الذى يسعون الى العمل فيه • ان المسرحيات ذات المستوى المنحط التى تطرح فى المباريات فى انحاء هذه البلاد تدل على ان ما يحتاجه المؤلف هو ان يذهب الى المسرح ليس مرة واحدة وانما مرات ومرات •

ومن المؤسف انه ليس ميسورا لشخص مقيم خارج نيويورك ان يتردد على المسرح كثيرا ، لكن تجربتى المتكررة فى المسرح الجامعى والمسرح الصغير والمسرح المحترف ـ هدتنى الى ان اكثر الناس شغفا وتطلعا الى العمل فى المسرح لا يذهبون الى المسرح • والواقع أن الارتباط المستمر باى فن له نفس اهمية الانعطاف الفطرى نحوه • وكلما جاء هذا الارتباط بالفن فى وقت مبكر من حياة الشخص كلما كان ذلك افضل لتطوره ونموه مستقبلا •

ومن الأسباب التى ادت الى فشل مسرح الاحتراف على الطريق هو أن أهالى مدينة نيويورك بسبب تآلفهم الشديد مع المسرح علموا انفسهم أن يتذوقوا كل جديد يظهر فى الكتابة أو الانتاج • ولقد كان اتجاه الدراما فى نيويورك خلال الخمسة عشر عاما الماضية اتجاها تقدميا •• وهكذا نجد افكارا أعمق وصورا عن الحياة اهم وتكنيكا أقل وضوحا وكتابة أكثر ثراء وآراء ارحب وأكثر حذقا • لقد بلغ المسرح فى نيويورك مستوى عاليا ، فى كثير من الأعمال الأعظم بالنسبة لتلك الجماعات التى لم تتح لها فرصة الارتباط بالمسرح والتردد عليه حتى يطالب بمسرحيات أفضل • على ان قائمة المسرحيات التى لاقت استحسان الصحافة والجمهور على السواء فى نيويورك ثم تمضى فى طريق السقوط فى الأقاليم قائمة طويلة لا يتسع المجال لاثباتها هنا •

والسبب فى ان كثرة التردد على المسرح يؤدى الى تحسين الطلب على مسرحيات أفضل أمر يسهل فهمه . فاذا ذهب شخص الى المسرح مرتين أو ثلاثا فى السنة ، فانه لا يتشبع بالدراما ، كما أنه لن يمل أو يضيق بالأفكار المستهلكة التى عفا عليها الزمن ، والأساليب المسرحية المتكررة . وقد لا يكون هناك ما يعيب المسرحيات . لكن دع شخصا يتردد على عروض مسرحية تقليدية ستة عشر أو عشرين مرة فى السنة لمدة عشر سنوات وسوف ترى انه سيصبح قادرا على توقع المادة المسرحية والاحساس بالشكل . وفى رأيه سيعتبر أن المسرحية قد أصبحت شيئا ميتا وغير مثير ولن يلبث ان يطالب بما هو أكثر ثراء وصدقا وحيوية واهمية . وما سوف يطلبه سيقدم له وبالتالى فلسوف يسانده ويدعمه . وهذا الطلب الناشىء عن كثرة التردد على المسرح والارتباط به يؤدى الى تغييرات تدريجية فى الدراما وهو من اهم الأسباب الداعية لتطورها .

وحين أصبحت المسارح الصغيرة والجامعية فى أول الأمر عاملا ـ كما هو الآن ـ فى تقديم الزاد الدرامى للجماعات الخاصة بها ، تنبأ الكثيرون بأنها سوف تصبح مسارح تجريبية فى البلاد ، محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجة جديدة . وقد ثبت أن هذه النبوءة لم تتحقق وكان ذلك راجعا أساسا الى أن الجماعات الخارجية لم تكن على دراية وألفة كافية بالقوالب المقبولة حتى تستطيع أن تتذوق وتقيم ما هو غير عادى وتجريبى فى الدراما . وبالاضافة الى ذلك فان التجريب فى ابداع أى فن يتطلب معرفة من جانب الفنان أكبر من الابداع والخلق وفقا للاتجاهات التقليدية . وما لم يتقن الفنان المبدع ويتمكن من التعبير فى اطار القالب المتعارف عليه ، فانه لن يستطيع التعبير عن أفكاره بطريقة تتسم بالتجديد . فالتجريب دون معرفة تامة بالماضى تعنى عادة مجرد تكرار لأخطاء ارتكبت آلاف المرات من قبل . وان أعظم المجددين فى الدراما وغيرها من الفنون ، كانوا قبل أن يصبحوا شخصيات ثورية اشتهروا بها ، كانوا ممتازين فى الكتابة فى الاطار التقليدى ، ذلك بأنهم بدأوا باتقان أصول فنهم . وان الدراسة الكاملة لشكسبير وموليير وابسن وشو واونيل فى مختلف مراحل تطورهم تزودنا بدليل كاف على ما نقول .

بعد ذلك يجب على الناقد وكذا الآخرين الذين قد يتصدون للحكم على عمل من أعمال الفن أن يكونوا على دراية كاملة بالعديد من المسرحيات وطرق الأداء التى استخدمت فى الماضى ، لأنه فضلا عن تمتع الناقد بطبيعة قادرة على التقييم فلابد أن يكون قادرا على أن يحكم عقليا على قيمة وأصالة

الموضوع وكذا اصالة ومدى ملاءمة القالب للتعبير عن هذا الموضوع • وان معرفة هذه العلاقة قد سبق ذكرها كضرورة بالنسبة للفنان المبدع • والمطلوب من الناقد أو الدارس الحقيقي للفن أن يكون أكثر ادراكا لهذه العلاقة الفطرية وكمال التنفيذ •

وعلى المخرج كذلك أن يفهم قيمة ومزايا هذه العوامل وأن يكون قادرا على تحليلها لكي يعالجها في المسرحية في صيغتها النهائية •

(و) المخرج كفنان مفسر

من الجلي أن عمل المخرج ينحصر في نقل كل جزء من أجزاء المسرحية وسماتها للنظارة وأن يلاحظ أن الممثلين لا يكتفون بتمثيل أدوارهم وانما ينقلون الفكرة أيضا وأنهم يستغلون التأثير المركز الذي يتيحه الاعداد الفني • والآن فلنحاول أن نفهم على نحو أكثر تفصيلا علاقة المخرج بالمسرحية •

١ ـ الفنان المبدع والفنان المفسر :

هناك نوعان من الفنانين : المبدع •• والمفسر ••

فالمؤلف الموسيقي والمثال والرسام والكاتب الأدبي جميعهم فنانون مبدعون • فهم يرسمون في ذهنهم موضوعا وعن طريق واسطة التعبير بالمواد التي يتعاملون معها يعطون شكلا وقالبا لهذا الموضوع المتخيل • وبالنسبة لمعظم الفنون يكتمل العمل الفني حينما ينتهي منه الفنان المبدع• ومع ذلك ففيما يتعلق بالموسيقى والدراما ، تدعو الحاجة لوجود فنانين آخرين لكي يمنحوا الانتاج الذي تم خلقه وابداعه غايته الكاملة المرجوة وتعبيره • هؤلاء الفنانون وهم قادة الأوركسترا والعازفون والمخرجون والممثلون وغيرهم من العاملين في المسرح لا ينتجون تعبيرهم الفني من الفراغ او العدم ولكن أمامهم العمل الفني الذي تم بالفعل انتاجه كي يفسروه •• وفي بعض النواحي ينبغي أن تكون قدراتهم أعظم من قدرات الفنان المبدع • وأن الطلب على قدراتهم الفطرية أو المدربة أكثر الحاحا ، وعلى الأخص فيما يتعلق بالاحتياجات الفنية • وعلى الفنانين المفسرين أن يعرفوا وسائلهم الفنية الخاصة بهم وتكنيك الفنان الذي يفسرون عمله أيضا • ولو أن الخيال عندهم مختلف ، الا أنه يجب الا يكون أقل بهاء وشفافية • ومن واجبهم أن يحسوا احساسا وجدانيا وعقليا تعبير صاحب

الابداع الوجداني والعقلي . وكثيرا ما يتعين عليهم أن يدفعوا بخيالهم الى آفاق أبعد من حياله ، وذلك عن طريق حسهم له والاضافة اليه .

ومع ذلك فهم مفسرون لأنهم يجب أن يبعثوا الحياة في ذات العمل المسند اليهم وأن ينقلوا هذا النبض للنظارة ، ولا شيء سواه من عندهم ولا ما قد يذكرهم العمل الأصلي به . ولما كان المخرج ذا عقلية رومانسية ولديه نزوع طبيعي للتعبير بالصورة فعليه ألا يخرج « سيدة الأغنيات السمراء » (١) كما لو كان قد كتبها شكسبير ، وانما كما كتبها شو — معركة كلامية مصطنعة ومفترضة . المؤلف المسرحي في المسرح هو وحده الفنـــان المبدع الخلاق . أما المخرج والممثل ومصمم المنـــاظر ففنانون مفسرون .

٢ ـ تعدد البراعات في الاخراج :

على الرغم من هذا الذي أشرنا اليه فان كثيرا من المخرجين يواصلون اخراج نفس المسرحية عاما بعد عام بنفس الطريقة وتكنيك متشابه فارضين طابعهم المميز على كل جزء من أجزائها . وكما تتنوع المسرحيات من حيث طبيعتها اللازمة لها ، فان هؤلاء المخرجين يغيرون الملابس والمناظر (وقلما يقدمون على ذلك فيما يتعلق بترتيب الأثاث داخل المنظر) ولكنهم يواصلون دمغهم للعمل الموكول اليهم بأساليبهم الخاصة التي تفردوا بها . ومهما يكن من أمر الصفات المميزة للمسرحيات ، فان الاخراج بالنســبة لهم يظل متشابها أساسا ولا يصدر عنهم عبر أضواء خشبة المسرح الى النظارة سوى طابعهم والقليل من ذاتية العمل وطابعه الخاص .

ولا يرقى المخرجون المحترفون في نيويورك فوق مستوى هذا النقد القاسي . لقد كتب الكثير عن تعدد البراعات في التمثيل والقليل أو لا شيء عن تعدد البراعات في الاخراج . والحق أنه رغم أن صب المخرجين في قوالب أمر مستهجن ، فان تصنيفهم حقيقة معترف بها ومقبولة . فاذا كان لدى المنتج مشهد تجمهر كبير فانه يستأجر له مخرجا ، واذا كان لديه مهزلة فكاهية تؤتي تأثيرها سريعا ، فانه يحصل على مخرج آخر . وبطبيعة الحال تسند الدراما الواقعية التأملية الى مخرج ثالث .. ويصنف كل مخرج محترف بحسب النـوع ولا يعمل الا في نطاق هذا الميدان الذي تخصص فيه . وليس من الأمور غير العادية بالنسبة للمخرج في الواقع

---

(١) 'The Dark Lady of the Sonnets'

أن يتباهى بمعالجته الفردية الخاصة التي يضفيها على المسرحيات . فاذا كان المنتج هو المخرج في نفس الوقت فاننا نستطيع أن نتتبع اثر التعديل والتبديل في سهولة تامة .

والسبب في الافتقار الى هذا التعدد والتكيف لدى المخرجين هو ان معظمهم يرجع لديه واحد من اثنين اما الخيال السمعي أو البصري . قليل فقط هم الذين يتوفر لديهم الاتجاهان . والميل الفطري لدى هؤلاء المخرجين نحو واحد أو سواه من هذه العناصر في الاخراج المسرحي يؤدى بهم الى تأكيد هذا الميل أو النزوع الخاص . وبالنسبة لأولئك الذين يسمعون الشخصيات فقط وهي تتكلم يصبح التفسير هو محل اهتمامهم الأول وتصبح عملية الاخراج بالنسبة لهم « حياة كل شخصية في كل مشهد » . أما البصريون بطبعهم « فيرون » الممثلين في تكوين مؤثر وفعال . وقد تتخذ الصورة المسرحية الدائمة صفة شكلية الأمر الذى يؤدى الى اضفاء صفة الجمود والثقل والكلاسية حتى ولو كانت المسرحية بطبعها خفيفة وواقعية . والبعض الآخر يتميز بميل واضح وقوى للتخيل أو التصور بحيث تسود النظرة الواقعية وعدم الاهتمام بالناحية الشكلية مهما تكن المسرحية خفيفة أو مصطنعة أصلا . وتشكل الحركة السريعة الدائمة « احساس » مخرج آخر تجاه اى مسرحية ، حتى ولو كان مؤلفها هو تشيكوف . يقول واحد من المخرجين « انني اتخيل كل مسرحية على أنها سلسلة من أمواج المحيط ، بعض المناظر تتلاطم في قوة وبعضها الآخر تبدو هادئة ساكنة لكنها تغلى وتفور » .... ان التغييرات المفروضة على الايقاع سوف تدفع أخلص الشخصيات واكثرها امانة الى أن تؤدى دورها بطريقة مسرحية مظهرية تستجدى مجرد التصفيق وعلامات الاستحسان .

٣ ـ أساس الاخراج معرفة الأسس ...

جميع هذه الطرق فطرية خالصة فيما يتعلق بالاخراج وسوف تنتهى الى انتاج كيفما اتفق يصيب أو يخيب .. وقلما تؤدى سنوات من التجربة على أساس هذا اللون من الاخراج الفطرى الى تطوير مخرج يمكنه ان يبرز الصفة الجوهرية التى تنطوى عليها المسرحية أو تتسم قدرته على الاخراج بالتنوع ..

وأود أن أشبه دراسة ميدان الاخراج المسرحي الواسع بدراسة الطب . ففي مقرر أربع سنوات بمدرسة الطب ، تكرس السنوات الثلاث الأولى لتعلم كثير من الحقائق ذات صلة بالدراسة أحيانا وأحيانا أخرى لا صلة لها بها . أما السنة الأخيرة فتخصص للتشخيص الذى يهتم

بالنظر فى حالة بعينها من أحوال المريض ٠ وبسبب طبيعة الحالة ، فان حقائق الطب قد تتحـــــدد وتقيد بل وقد تتعارض ٠ لكن قبل أن يتعلم الطبيب الشاب كيفية تشخيص حالة ، لا بد وأن يتعلم أولا الحقائق المتصلة بالطب فى الأحوال العادية للشخص ، حتى ولو جاز له فى التشخيص الفعلى تحت مختلف الظروف الناشئة أن يغير ما تعلمه تغييرا جذريا ٠

والأمـــر كذلك بالنسبة لاخراج المسرحية ٠٠ ان التناقض هو الذى يجعل عرض التكنيك صعبا ٠ فكثير من العبارات التى يضطر المرء لكتابتها تبدو غير صحيحة حين تقرأ قراءة حرفيه ٠٠٠ وهذا صحيح وغير صحيح كذلك ٠ فصـــدقها يعتمد على الظروف أو الحالة القائمة ٠ ومع ذلك ففى الكتابة يكون من الصعب الوقوف مرارا وشرح كل الاستثناءات والقيود التى تصاحب تشخيص حالة بعينها ٠٠ ومن ثم فالصفحات التالية تعنى بالحقائق التى سوف نقول عنها أنها مطلقة ، بمعنى انها صحيحة فى ظل ظروف عادية ٠٠ وهى صحيحة مع كل العوامل الأخرى ما دامت متساوية ٠٠ صحيحة اذا كانت الصورة العقلية أو المفهوم الذهنى والمزاج والأسلوب ونوع المسرحية أو المسرح الفعلى لايقيد ولا يفرض سيطرة عليها او يغيرها ٠ فاذا ما عرفت الحقائق ، عندئذ يأتى دور تعلم الاستثناءات والقبول وكيف تؤثر على الحقـائق المطلقـة ، وبعد ذلك يأتى وقت تعلم كيفية تشخيص مسرحية لكى نتعلم على نحو أكثر عمقا وطولا ما اكتفينا بمسه والمرور عليه سريعا فى هذا الفصل ٠

ولذا فمهمة المخرج بوصفه فنانا تفسيريا هو أن يدرس تفسير صفات المسرحية ٠ لكن قبل أن يتسنى لنا تعلم تكنيك وطريقة ايصال هـــذه العوامل غير الملموسة ينبغى أن نتعلم أولا اسس تكنيك ميداننا وأعنى به اخراج المسرحية وتدريس هذه الأســس هو هدفنا فى هذا الكتاب ٠

الفصل الثاني

وظيفة المخرج

(ا) تاريخ الاخراج

فى العام الاول من حياتى كمدرس تلقيت بطاقة بريدية من مدرسة فى مدينة صغيرة فى مونتانا · كان عليها أن تخرج المسرحية المقررة على تلاميذ فصل الصغار · ولما كانت متخصصة غالبا فى الرياضيات ، فقد كانت فى حيرة تامة لا تدرى كيف تمضى فى عملية الاخراج هذه ·· وكانت البطاقة المكتوبة بخط جميل جدا تحوى أسئلة لا نهاية لها ·· فلو أننى اجبت على السؤال الاول بعد كلمتى « سيدى العزيز » لما كانت نصف مليون كلمة شيئا كثيرا عليه ، ولصار تعريف واجبات المخرج المسرحى والثقافة المطلوب توافرها فيه واضحا · وكانت الجملة بسيطة : « ·· سيدى العزيز » · ماذا تفعل مع ممثليك حين يصعدون الى خشبة المسرح ؟

وربما كان الجهل الكامل الذى يتصف به معظم النـــاس بالنسبة لوظيفة المخرج ليس شيئا يبعث على الدهشة لأن ظهور المخرج كشخصية هامة فى المسرح أمر حديث نسبيا · وهـذا الجهـــل ليس مفزعا للمرء بقدر ما يفزعه العجز الذى يستشعره اذا راح يشرح للرجل العادى ما الذى يجب على المخرج أن يفعله · ان المهمة محيرة يتخلى عنهـا المرء عادة كشىء ميئوس منه · وبعد أن قدمت واحدا من شروحى المبكرة المستفيضة أبدى مستمعى ملاحظة مؤداها ·· «اوه» . فهمت · انت تقول لهم متى يدخلون

ومتى يجلسون · اما انا فقد وجدتني اجيب بشرف : «ومتى يخرجون ، نعم الامر كذلك » ·

ان المخرج حديث العهد بالمسرح · فأخيرا جدا اقتضت الظروف أن يسهم بجهده في العرض الدرامي · وقد جاءت الحاجة اليه مع الفهم الحديث لماهية الانتاج في مسرح اليوم وما يجب أن يكون عليه ·

وفي تاريخ الانتاج المسرحي بأسره نجد أقرب صنو له في شخصية مدرب الكورس في الدراما الاغريقية · وكان عمـــله لا يقتصر على تعليم حرفية الرقص للراقصين كل على حده واتقان توقيت الحركة وانما أيضا تفسير لمحتوى الالقاء الشعري والرد عليه في شكل أوضاع وحركة وايقاع· وفيما يتعلق بأشعار المعركة كان عليه أن ينقل مزاج المعركة ومشاعرها · أما قصائد الحزن فكان عليه أن يستنبط نمطا لراقصة يمكن أن يثير في عشرة آلاف شخص شعورا بالحزن حتى اذا لم يكن هذا الجمهور قد سمع كلمة واحدة من الترنيمة التي ألقاها الكورس وهو يرقص · وكان على مدرس الرقص أن يوائم بين الحركة المفسرة والكلمة المنطوقة حتى تستطيع الكلمة أن تومىء بصفة مزاجية للمشاهد · وطبقا لفهمنا للمصطلح اليوم فان «الخوريجوس» كان مخرجا مسرحيـا · أما ما كان يفعـــله للممثلين المتكلمين الرئيسيين فشيء غير مؤكد · وفيـــما عـدا التدريب على الكلام الخالص لم يكن يفعل سوى القليـــل جدا · ومع الوقت تطورت بعض التقاليد وهذه كانت مألوفة لدى الممثـل والنظارة · وكانت الشخصيات الملكية تدخل من البوابة الوسطى الملــكية (الرئيسـية) وظلت في هذا الوضع البارز المرموق · أما الشخصيات الأقـل أهمية فكانت تستخدم المداخل الجانبيـة الخلفية واحتفظت بمـا بينها وبين الممثلين الـكبار من مسافات · أما الكومبارس (الشخصيات الصامتة) فكانت تدخل الى منصة المسرح من الفتحات الجانبية ، وكانت تظل الى جوارها معظم الوقت · ولما كان المتكلمون على خشبة المسرح لا يزيدون عن ثلاثة أو أربعة ، فلم تكن هناك مشكلة المجموعات · وبالاضـــافة الى ذلك فلم تكن خطوط الرؤية وهندسة الصوتيات تسمح بحرية كبيرة في أوضاع الممثلين فوق الخشبة، كما أن الاحذية القصيرة والاقنعة التي كان يرتديها الممثلون في ذلك العهد لم تكن تتيح فرصا كثيرة للحركة · وفي العـادة كانت العروض خطابية بلا حركة ·

وقد ظل تقديم المسرحيات بهذه الطريقة من الاخراج طوال قرون · على ان المدرسة الفرنسية الكلاسيكية بأصالتها الثورية تطورت من متاجاة

النفس تحت نجفه الى محادثة بين شخصيتين فوق دكتين ، وكان اخراجهم يتألف فى معظمه من التدريب على أداء العبارات الواردة فى الدور كما لو كانت ادوارا غنائية اوبرالية ·

وعلى الرغم من أن جوته وكثيرين غيره حثوا على استخدام واقعية أكبر من العروض الدرامية ، الا أنه كان لدى جوته أيضا قواعد وضعها لممثليه تتعارض مع المفهوم الحديث للواقعية · فمثلا كان يفرض عليهم غرامة اذا اشاحوا بأعينهم عن الشرفة · الا أنه مع تطور الزمن تأكدت الواقعية أكثر وأكثر وبدلا من وجود مقعد طويل نجد أن تجديدات جوهرية تظهر تدريجيا ـ كان يوضع على المسرح مقعـد طويل أو أريكة على أحد جانبيه ، ومنضدة وثلاث مقاعد على جانبه الآخر · واستمر هذا الوضع الجوهرى قرونا · وعلى الرغم من المحاولات الذكية التى يلجأ اليها مصممو المناظر فى اخفاء هذا التركيب فقد بقى اعداد وتركيب المنظر المسرحى فى يومنا على حاله تقريبا · فترتيب الاثاث كما سوف نرى فيما بعـد له أسلوبه ، بل انه يضطر المخرج الى اتباع اسلوب مقابل فى الاخراج · وفضلا عن ذلك فقلما يستطيع المخرج قبل مثل هذا الترتيب الثابت من حيث الشكل للأثاث أن يعبر عن صفة تختلف كلية عن تلك التى يتسم بها ممثلوه ·

وحينما أدرك جوردون كريج .Gordon Craig الانتاج المسرحى كوحدة ونظر الى المناظر والاضـــاءة والازياء لا باعتبارها كيانات منفصلة وانما أجزاء مترابطة ومتماسكة فى كل ، كان معنى ذلك أن ثورة وقعت فى المعايير المعتمدة فى الانتاج المسرحى · واصبح الفن المسرحى حقيقة ·

وبطبيعة الحال كان لهذه الحركة مبشروها ·· ففى عام ١٨٧٤ قدم دوق ساكس ميننجن Saxe-Meiningen فرقة مسرحية فى برلين كانت فى معظم الوقت تؤكد فكرة التمثيل فى اطـار المجموعة · ووضـع نظاما تتول بمقتضاه عقلية واحدة موجهة عمليات ادماج المناظر والملابس والاضاءة المسرحية والممثل مع تجميعها فى وحدة فنية · وقد استقبلت برلين هؤلاء الممثلين بحماس دافق كما فعل النظارة فى مدن أوربية أخرى لعبت فيها هــذه الفرقة · واحس انطـوان Antoinc ومسرحه الحر فى باريس بتأثيرهم · وحين اسس ستانسلافسكى Stanislavsky مسرح الفن فى موسكو ، نقل مباشرة عن فرقة ساكس ميننجن كما رحب فى مسرحه بكريج وافكاره الثورية · وظهر زعماء غيرهم فى ميـدان الفن المسرحى · فجاء ادولف آبيا Adolphe Appia فاصدر تحليـــلا مطبوعا لمبادىء

الطريقة الجديدة فى اخراج المسرحيات . وما لبث ماكس رينهارت Max Reinhardt ان بدأ تجاربه الجريئة فى الاخراج .

وعلى الرغم من ان كثيرا من تطبيقات كريج قد نبذت بالضرورة وكان بعضها متطرفا وغير عملى ، وعلى الرغم من انه هو نفسه كان غير قادر على تطبيق أفكاره الخاصة فى مجال الاستخدام العقلى ، الا ان فكرته أصبحت أساس العمل لغيره فى هذه البلاد ، يطورونها ويستخدمونها . وبتعبير بسيط ، فقد كانت هذه الفكرة تنظر الى ابداع المناظر كعامل وحدة له مبادىء الفن . لقد كان عبارة عن تفسير للمسرحية فى الأسلوب والمزاج . الهدف منه ليس ابداع صورة منقولة عن الواقع أو العمل فى منظور ملون، وانما خلق عمل يتميز بصفات الانتقاء والتناسب والتنسيق (أى اعادة الترتيب) والتكثيف (أو التركيز) والتأكيد وجميعها من شأنها أن تعبر عن الصفات التى تنطوى عليها المسرحية أساسا . ولم تكن المناظر وحدها هى التى صممت على نسق من ذات المبادىء وانما الاضاءة والملابس كذلك بحيث أن كلا منهما كان يحمل علاقة متينة تجاه العنصر الآخر فى الوقت الذى كان لكل منها وحدته الفنية الخاصة به .

واستمرت عمليات الانتاج المسرحى تحرز مستوى فنيا عاليا ، لكن الممثلين ظلوا يرتبون فى أوضاع تقليدية ثابتة منحدرة من تكنيك الماضى . فلم يكونوا يعبرون عن خواص المسرحية بغض النظر عن المقدرة التى كانوا يؤدون بها أدوارهم . فالجانب البصرى (المنظور) من الممثل لم يكن يعبر عن أى من خواص المسرحية وفى بعض الاحيان كان الترتيب والحركة الخاضعان لقالب محدد وأسلوب مصطنع يتعارضان فعلا أو يتصارعان مع خواص الدراما التى كان المفترض أن يفسروها .

ان الحاجة الى توجيه الممثلين لكى يتحملوا نصيبهم فى الاسهام فى التعبير الفنى الكلى عن الانتاج شىء جلى . والممثلون وحدهم دون مساعدة من المناظر والاضاءة والملابس يجب أن يعبروا من فوق خشبة مسرح عارية من كل شىء عن نفس الاسلوب والخواص المزاجية التى تسهم بها عوامل الانتاج الاخرى . وعندئذ يصبح المخرج فى نفس وضع مصمم المناظر من حيث كونه فنانا ، مادته الممثلون بدلا من الطلاء والخيش . وعليه أن يشكل ويصوغ مجموعة ممثليه مستخدما مبادىء الفن وله كل الحق فى أن ينسق بين المفهوم والقالب .

(ب) توجيه الممثل الفرد والممثل داخل مجموعة مترابطة :

رغبة فى مزيد من الفهم لمبادىء المخرج ، لنستخدم فن الرقص كمثال . فالعرض الفردى لرقصة الربيع هو تعبير فردى عن الاحساس بالربيع . والراقص الجيد قادر على أن ينقل للنظارة بالحركة وباوضاع الجسم مضمونا عن الربيع . فاذا وضعنا الرقصة لثمانية راقصين ودربناهم تدريبا دقيقا ثم وضعنا هؤلاء الثمانية على خشبة مسرح فى صفين يتالف كل منها من أربعة ؛ واذا جعلنا كل راقص منهم يعبر عن احساس فردى مستقل ، فان الصفات الجوهرية الكامنة فى الربيع لن تتخطى أضواء الخشبة السفلية أو تتجاوزها الى النظارة . ذلك أن الراقصين الثمانية سوف ينقلون احساس الربيع بمقدرة أقل من مقدرة الراقص المنفرد . فوضع مزاج الثمانية واحاسيسهم فى قالب اعتباطى حتى ولو كان كل راقص يعبر تماما عن « الربيع » لن يكون له عند النظارة مغزى يذكر ، لأننا فى هذه الحالة لم نعد نعالج مشكلة فرد وانما مشكلة مجموعة .

ما من مجموعة يعبر فيها كل عضو مفرد عن احساس أو فكرة يمكنها أن تنقل ذلك الاحساس أو تلك الفكرة لجمهور ما . مثل هذا التعبير الفردى هو ما كان يسعى اليه مدير المسرح أو المخرج الذى ينتمى الى الأسلوب القديم . ما كان يفعله الممثلون أو أين يذهبون ، شىء لم يكن يعنيه طالما لم يكونوا يغطون بعضهم البعض وطالما اتخذوا وضعا ثانويا بالنسبة لنجم المسرحية . فى نظر مثل هذا المخرج كل ممثل فرد عبارة عن فنان منفرد يؤدى دوره . فاذا جمع أشخاص مسرحية عددهم ثمانية تجميعا اعتباطيا على خشبة المسرح وترك كل منهم ليعبر عن دوره تعبيرا متقنا كان ذلك يعد فيما مضى اخراجا مسرحيا . هذه الطريقة فى الاخراج تفشل فى اعطاء أى تضمين مميز اللون بالنسبة للنظارة . واليوم لا نستطيع أن نعتبر مسرحية مخرجة اخراجا كاملا الا اذا كانت العلاقات القائمة بين المجموعة وصورتهم على المسرح وحركتهم وايقاعهم تنقل الخواص الوجدانية للمسرحية .

رقصاتنا الحديثة عن « الثورة ، والقحط ، والحصاد » ـ على سبيل المثال ـ ليست رقصات تعبير فردى وانما هى رقصات ذات علاقة وحركة جماعية . ونحن نرى فى باليه « الحنيات » . و « الاتحاد

الباسيفيكى ، اللتين تؤديهما فرقة مونت كارلو للباليه الروسى الفرق بين القالب القديم للرقص والقالب الجديد . كما نرى الفرق بين الاخراج المسرحى القديم والجديد . فالاول سلسلة مفككة من الرقص الفردى والرقص الذى يشترك فى أدائه اثنان وثلاثة راقصين ثم كورس . والاخيرة تشبه البانتوميم ، نشاطها عنيف ومتباين ، ينسقه الايقاع والتعبير الحركى الصامت الموحى ، وجميعها تخضع لمبادىء واسس التكوين .

وتوضح الفقرات السابقة بوضوح الفرق الجوهرى بين التدريب والاخراج . ففى التدريب تكون العناية بالفرد اما فى الاخراج فالاهتمام ينصب على المجموعة .

ان الباليه الجيد الاخراج فى كيان المجموعة لا يحتوى على التعبير الفنى لمصمم الرقصات فقط وانما أيضا على كمال التصور والتكنيك والحس والفكر فى الفرد . لقد بذل مصمم الرقصات ما عنده من خيال ومعرفة وطاقة على كل فرد بنفس القدر الذى بذله على التأثيرات التى تنعكس من المجموعة . وهكذا يفعل مخرج المسرحية .

هذه العلاقة التى تربط المخرج بالفرد الى جانب علاقته بالمجموعة يجب تأكيدها بقوة . وعلى مخرج المسرحية كذلك أن يدرب ويعلم وأن يهتم بالكلام والصوت والتعبير وحركة الجسم لدى كل ممثل . ينبغى الا يفهم أى شىء مما سوف نناقشه فيما بعد تحت عنوان «خمسة عناصر رئيسية فى الاخراج» على أنه يعنى اهمالا للممثل الفرد أو لاعتبار الصفة السمعية فى المسرحية والتى تعد جزءا لا يتجزأ من صميم الاداء الدرامى . فكلاهما من ضروريات الاخراج السليم . ولم نطلق على هذا الكتاب اسم الاخراج المسرحى ، وانما أسس الاخراج المسرحى . وليس معنى هذا أنه نظرا لأن الاسس الخمسة تتناول فقط الجانب البصرى من الانتاج فالاعتبارات السمعية فى انتاج المسرحية شىء غير مهم . وفضلا عن ذلك فان على المخرج المسرحى الذى يأمل فى النجاح فى حرفته ان يعرف البناء الدرامى والتاليف المسرحى وكذا التدريب على الكلام والتمثيل وطريق التعبير الجسمى . على أننا وللمرة الثانية اذا كنا قد لمسنا التكنيك الدرامى لمسا خفيفا فى هذا الكتاب ، فليس معنى ذلك انه غير مهم . كذلك يجب الا نخرج من ذلك الى القول بأن الكلام والتعبير بالجسم

ودراسة الدور وهو ما عولج باختصار فى هذا الكتاب يقل فى الاهمية .

وهكذا فاننا نقصد بالاخراج المسرحى تقديم مسرحية على خشبة المسرح لجمهور ، وتفسيره عن طريق الحركة الدرامية والصوت الدرامى وكذا على أساس من التصور الوجدانى ، والفكرى لنص المؤلف .

(ب) العناصر الاساسية الخمس للاخراج

فى الفصل التالى سنتناول باختصار الصوت او ذلك الجزء السمعى من التفسير ثم نمضى للتركيز بالتفصيل على الحركة او الجوانب المرئية. وبالاضافة الى ذلك فاننا لن نعالج التصورات العقلية والوجدانية وانما سنعنى فقط بتلك العناصر التى تنبع وسائل نقل هذه الخواص . وسوف نشير الى هذه الوسائل باعتبارها العناصر الاساسية الخمس للاخراج . وهى التكوين والحركة والتصوير التخيلى والايقاع والاداء الدرامى الصامت (بانتوميم) . وهذه تشكل النغمات الخمس الرئيسية فى سلم الاخراج المسرحى . وهى فى مختلف تراكيب ودرجات التأكيد عبارة عن الوسائل التى يمكن للمخرج بها أن يعبر عن خواص المسرحية الوجدانية والعقلية .

وعلى المخرج أن يستخدم اجزاء من كل عنصر فى كل مسرحية ينتجها . وعلى الرغم من أن كل مسرحية بحسب طبيعتها وخواصها التى ينبغى تأكيدها وابرازها تستخدم درجة وتركيبة مغايرة من العناصر الرئيسية ، فان كل مسرحية يتم اخراجها ينبغى أن تحتوى على بعض الاستخدام لكل هذه العناصر .

والعناصر الاساسية الخمس هى وعبادؤها مأخوذة من مختلف عناصر الرسم والرقص والموسيقى .. والحق أن الاخراج المسرحى هو تركيبة من عناصر هذه الفنون وليس فنا جديدا قائما بذاته تماما . وكثيرا ما تحور المبادىء المأخوذة من هذه الفنون قليلا لتلائم مطالب أداة التعبير الجديدة . وهذا يصدق بصفة خاصة على عناصر التصوير حيث أن البعد الثالث فى الاخراج يصبح عاملا اضافيا يجب حسابه .

الفصل الثالث

ضرورة الحرفية (التكنيك)

قد يبدو عند النظرة الاولى أنه ربما لم يكن ثمة ما يدعو لقسم خاص لمختلف اطوار التمثيل • فهناك عدد من النصوص الممتازة لتطوير وتدريب الممثلين • الا أن هذه الكتب المتخصصة لا تضم كثيرا من الاشياء التي يتوقع المخرج من ممثل مبتدىء أن يعرفها حتى ولو كان الممثل مدربا تدريبا تاما على الالقاء والتعبير الجسمانى • وقد كرسنا الصفحات التالية لمادة تتعلق بالتكنيك الاولى للمسرح تستهدف الممثل وأخرى عن التمثيل من حيث أنها تخص الممثل الفرد ، وهى مادة يجب أن يعرفها المخرج بوصفه معلما ومدربا فضلا عن أنها مفيدة كعرض للمصطلحات المشتركة بين المخرج والممثل • وسوف يجد الممثل المبتدىء أنها ذات اهمية قصوى • ومع ذلك فليس قصدنا أن تطور الممثل بتعليم شامل فى هذا النوع من المعرفة وانما هو مجرد مساعدة لممثل يبشر بالامل فى الحصول على عمل فى فرقة تمثيل والحرص عليه • مهنة التمثيل اليوم مكتظة ، بل ربما شديدة الاكتظاظ فالتنافس فى الحصول على دور حتى ولو كان صغيرا ، منافسة حادة وقاسية • والمخرج المحترف لا يطيق صبرا فيما يختص بالممثل الخام لأن أمامه أشياء ينبغى أن يقوم بها أكثر أهمية من التدريس لممثل مبتدىء مهما تكن موهبته وتعليمه المبادىء الأساسية لحرفية المسرح فهو يصدر توجيهاته منتظرا أن تتبع • وهو مشغول باداء المشهد ككل • فاذا لم يتقن ممثل دور صغير عمل التوجيهات الخاصة بالحركة والتنسيق لأنه لا يستطيع أن يفهمها ، يكون المخرج محقا فى نفاد

صبره . ووجود مجموعة كبيرة من الممثلين الذين يتمتعون بخبرة اكثر . يعفينا من ضرورة احتمال غير المدربين .

ان الفرق المسرحية الاقليمية التى كانت فى الاصل المدرسة التى تدرب فيها كثير من الممثلين الممتازين ، آخذة فى الاختفاء بسرعة . أصبحت مدارس المسرح والتمثيل اليوم مصدرا هاما يحصل المسرح المحترف منه ان شاء على حاجته من الممثلين الشبان . والى جانب هذه توجد الفرق المسماة «بالفرق المسرحية الصيفية» التى يتدافع اليها حاليا الهاوى القادم من المدرسة أو الكلية من أجل الخبرة المهنية . هذه الفرق الصيفية آخذة فى الحلول مكان الفرق الاقليمية القديمة . واننا لنجد الآن برنامج مسرح نيويورك يقول فيما يتضمن من كلمات أن الممثل الفلانى بدأ عمله المسرحى المحترف مع هذه الفرقة الصيفية أو تلك .

ولتزاحم الطلبات على مديرى المسارح الصيفية مع المبتدئين لم يعودوا فى حاجة لشغل أنفسهم بالممثل المتطلع قليل الخبرة . على الطالب ان يكون قد تعلم كل ما ينتظر منه من دراسته الخاصة أو من عمله السابق فى فرق الهواه سواء كانت تابعة لكلية او جماعة أو فى مدارس الدراما ـ أى اللياقة المسرحية التى تشتمل على المواظبة والدقة فى مواعيد التدريبات ، والحضور بقلم وورق لكتابة المذكرات ، والانتباه لمداخل دوره ، والقدرة على متابعة الاخراج بفهم لغة المخرج ومصطلحاته ومنهجه ، وكيفية دراسة دوره وتكييفه وتشخيصه ، ثم كيف يكيف نفسه مع الفرقة ومع أسلوب التمثيل .

تكرس المسارح الصيفية فى العادة اسبوعا لانتاج مسرحية . وهذا وقت قصير لا يكاد يكفى المخرج ليعطل التدريبات حتى يعلم الممثلين أثناء قيامه بالاخراج . على الممثل قبل الالتحاق بفرقة اتقان الاسس حتى يتاح للمخرج العمل فى رسم الشخصيات وتوقيت المسرحية ومشات المسائل الاخرى التى تستغرق ذهنه وطاقته .

ومن ثم فوفقا للظروف القائمة ، على المبتدىء اليوم أن يكون اكثر من مبتدىء . لا بد وان يكون قد حصل بعض الخبرة التى تسمح له بالبداية . وهذه الخبرة مستمدة فى جوهرها من القراءة الشاملة والدراسة على أيدى مدرسين . وتكتسب المعرفة فى أى فن من الفنون من خلال عملية استنباط من الاعمال التى ابدعت بنجاح : انها ذلك القالب والطريقة التى تتكرر دواما والتى تعرف باسم «التكنيك» اى الحرفية المسرحية . ولقد دلنا الزمن على انه توجد «طريقة فضلى» لتنفيذ فكرة ثمة استثناءات وتنويعات جوهرية على الطريقة الاصلية المرعية

التى تتبع فى التنفيذ أو الفعل ، لكنها تنويعات على مايتم عادة • والحرفية فى أى فن شىء يمكن تعلمه • والمفهوم بصفة عامة ان المبتدىء سوف يبذل قصاراه لتعلم تلك العناصر التى تقبلها الناس منذ وقت طويل قبل أن يدخل فى تجربة مع التكنيك والطريقة التى يسلكها فى التعبير عن طريقته أو التعبير عن فكرته ، سواء كانت فكرة فى مسرحية أو أداء الدور •

التعليم وحده فى فن من الفنون لايمكن أن يخلق فنانا من شخص ليس مهيئا بالفطرة أو الميل الطبيعى نحو هذا الفن أو الاحساس به •

ومع ذلك فالتعليم فى أى فن وعلى الأخص فى فن المسرح عبارة عن خبرة مركزة فى قالب منظم ولكننا نعود فنكرر القول بأن هذا ليس معناه أن على كل ممثل أن ينفق عشر سنوات من عمره فى ذلك المنهج فى التمثيل القائم على التجربة والخطأ ، بمعنى أن يعلم نفسه على أساس من التجربة المستخلصة على مدار وقت طويل • لقد قام مدرسو التمثيل والكتب بجمع وترتيب تجربة السنوات الطوال بحيث يستطيع المبتدىء أن يستفيد من هذه التجربة فى عامين بدلا من عشرة • والتعليم السليم سواء عن طريق الاتصال الشخصى أو من بين دفتى كتاب هو أيضا تجربة فعلية مركزة • وهذا القسم من الكتاب الذى يتناول موضوع التمثيل ليس معالجة نظرية أو مثالية لماهية التمثيل • كما أنه لا يغطى بالتحليل التفصيلى تطور الجسم والصوت من أجل الاستجابة المعبرة • لكنه يحتوى على المصطلحات المتداولة بين المخرج والممثل وكذلك على الاسس التى ينتظر منه أن يكون قد أتقنها •

ولذا ولما كنا لا ندعى القدرة على تطوير شخص وتحويله الى ممثل، فليس ثمة ما يدعو الى مناقشة الموضوع الذى يقبل الجدل أو الاخذ والرد والذى يتعلق بما اذا كان التمثيل يمكن أو لايمكن تدريسه • واننا نأخذ كقضية مسلمة أن المبتدىء يتمتع بموهبة طبيعية ممتازة غير عادية للتمثيل • وبدون هذه الموهبة وهذه التجربة سوف يكون من العسير للغاية على أى شخص مهما تكن موهبته أن ينجح فى الحصول حتى على فرصة عرض قدريه • وعلى الرغم من أن المؤلف يعتقد مخلصا أن هذه المعلومات بالغة الاهمية للممثل صاحب الموهبة الا أنه اول من يقر ويعترف بأن الممثل قد يعرف وينفذ كل ما سوف يجىء فى هذا الكتاب ومع ذلك يظل ممثلا رديئا • هذه هى المعضلة الغامضة وهى فى كثير من الاحيان مأساة أى فن •

الفصل
الرابع

أوليات الحرفية المسرحية اللازمة للممثل

على المخرج أن يكون على معرفة تامة بأوليات التكنيك المسرحي اللازمة للممثل المبتدىء . وسيجد خلال توجيهه للهواة أن كثيرا من وقت البروفة سيضيع في تعليمهم هذه المبادىء التكنيكية .

ومن ناحية أخرى فان المبتدىء الذي يهتم بالتمثيل والذي يمتاز بموهبة الاحساس الوجداني بالشخصية ، غالبا ما يندفع الى التمثيل دون اعتبار للتمثل الواضح للدور . وهو يعتمد على الهام اللحظة ، ونظرا لأنه غير متمكن تماما من التكنيك ، فانه يقضى على هدفه باهماله للنواحي التكنية الأساسية . وهذه الاعتبارات التكنية تشمل :

١ ـ العلاقة بين الممثل وأجزاء خشبة المسرح .

٢ ـ علاقته بالجمهور .

٣ ـ علاقته بالممثلين الآخرين .

٤ ـ الطريقة المنفذة بوضوح ونعومة لتطويع نفسه بالنسبة للأداء التمثيلي والمهمات .

وقد تبدو هذه النقط في حد ذاتها قليلة الأهمية . ومع ذلك فهي ذات قيمة لا حد لها لنقل عمل فني محدد وواضح للنظارة . وهي الأوضاع المتسقة والحركات الموقوته التي تظهر في كل مسرحية وفي تمثيل كل الشخصيات .

وبدون معرفة هذه الاعتبارات وتنفيذ الأوامر والنواهي يفشل الممثل في أن يقنع الجمهور كما يربك بقية الممثلين والمجموعة ككل وأداؤه للدور يصبح جافا وغير مضبوط التوقيت متسما بعدم الثبات الذي يفسد انسياب المشاهد الخاصة به · فاذا كان ذا قدر من الحساسية فسيشعر فورا بجعوة ورداءة تنفيذه لأبسط الافعال البسيطة العادية · وبناء على ذلك ، فعليه أن يتقن التكنيك الثابت المتفق عليه الذي يمكن أن تقارنه بتمارين العزف على البيانو بالأصابع الخمس التي تمكن عازف البيانو من العزف دون مراعاة للاعتبارات الفنية عندما يقوم بتقديم معزوفة طويلة في كونشرتو · هذا التكنيك هو الأســاس الذي تظهر من خلاله الموهبة وبدونه تكون الموهبة عاجزة ومن ثم فلابد أن يتعلمها بدقة حتى تصبح جزءا من التنسيق الجسدي للممثل واستجاباته الآلية · ينبغي أن يكون وعيه بها قليلا أو منعدما ، لكن عليه أن يؤديها كتعبير جسدي طبيعي كما يجب أن يزاولها بكل جــدية ويتقنها بحيث تكون لا شــعوريا وراء كل جهد جديد ·

ففي اللحظة التي ينتهك فيها الممثل نقطة ما . عليه أن يشعر بما يترتب على ذلك من ارتباك وكسر للتوقيت · أما اذا فشل في ذلك ، ففي وسع المخرج بسرعة أن يصحح عن طريق الشرح الفني أسلوبه في الأداء ، ومن ثم فعليه أن يعرف المصطلحات الفنية حتى يمكنه أن يفهم توجيهات المخرج ·

ا ــ أوضاع المسرح

١ ــ يمين ويسار المسرح

تعطى جميع التوجيهات المسرحية الخاصة باليمين واليسار بالنسبة ليمين ويسار خشبة المسرح حين يواجه الممثل الصالة وهذا يعني أن المخرج الذي يعمل من الصالة يجب أن يعكس فكرته بالنســـبة لليســـار واليمين ··· وهنا ينبغي أن يكون التوجيه المسرحي الكامل هكذا : «أعبر الى يمين (خشـــبة) المسرح » وهذه الكلمات تختصر عادة فيقال « اعبر الى اليمين » · أما « اذهب الى اليمين فتعني » يمين المسرح » ولو أن ذلك لا يعني بالضرورة يمين الممثل » لأنه ربما يكون قد استدار وأصبح ظهره في مواجهة النظارة · وفي مثل هذا الوضع وظهر الممثل في مواجهـــة النظارة يكون يمين المسرح عند ذاك هو يسار الممثل ، وفي أية توجيهـات تعطى له يجب أن تؤخذ بمعنى أنظر أو اذهب الى اليمين على أنها يمين المسرح ·

٢ ــ حافة خشـــبة المسرح (١) (الجزء السفلى من المنصة من ناحية الجمهور)

هذا المصطلح معناه ذلك الجزء من خشبة المسرح الاقرب الى الأضواء الأرضية والقريبة من جمهور المشاهدين ·

٣ ــ أعلى خشبة المسرح (٢) (مؤخرة المنصة)

هذا هو الجزء القريب من خلفية المنظر والبعيد عن الأضواء الأرضية وقد ظهر هذا المصطلح نتيجة تقليد تاريخى قائم على أساس أن المنصـــة ذات أرضية تنحدر من المؤخرة تدريجيا حتى الأضواء الأرضية · ولهذا السبب كان فى وسع النظارة أن يشاهدوا أولئك الأشخاص الموجودين فى الخلف بسهولة ، كما كان فى وسع الممثل الأول (النجم) الذى كان يبقى عادة عند مؤخرة المسرح بعيدا عن الممثلين الآخرين أن يكون فى وضع أعلى · ومن ثم يمكن لجمهور النظارة أن يبصروه فى سهولة أكثر من بقية الممثلين الذين يؤدون الأدوار المضادة للبطل ·

٤ ــ فوق

يســـتخدم هـذا المصطلح فى الواقع كمرادف لـ « أعلى المنصـــة » أى حين يعبر الممثل المنصـــة من أعلاها أو من خلف (من وجهـة نظر المشاهدين) ممثل آخر أو قطعة اثاث أو ما الى ذلك ·

٥ ــ تحت ·

يستخدم هذا المصطلح حين يعبر الممثل المنصة عند حافتها او أمام ممثل آخر أو قطعة اثاث ·

٦ ــ مناطق خشبة المسرح

لما كان من الضرورى أن يميز الممثل بالاسم ما بين جزء وآخر من أجزاء المنصة (خشبة المسرح) . فقد وجد أنه من المفيد تقسيم الخشبة الى ما يمكن تسميته بست مناطق : اليسار الأسفل واليسار الأعلى ،الوسط الأسفل والوسط الأعلى واليمين الأسفل واليمين الأعلى · وينبغى ملاحظة

---

(١) مقدمة خشبة المسرح القريبة من الجمهور . المترجم
(٢) الحافة البعيدة فى آخر خشبة المسرح . المترجم

أنه بالاضافة الى ذلك توجد اوضاع مسرحية يمكن تسميتها : الوسط ـ الوسط الأيمن والوسط الأيسر . وتوجد هذه المواضع بين المنـــاطق (المساحات) التي ذكرنا ، وهي تحمل أسماءها من وجهة نظر الممثل : يمين ـ يسار ووسط .

يسار أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
وسط أيسر	وسط	وسط ايمن
يسار أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

خريطة توضح تقسيم خشبة المسرح الى مناطق ومواضع مختلفة

تمرين في أوضاع خشبة المسرح :

الموقف كالآتي : الممثل واقف على خشبة المسرح وتوجد منضـــدة في يمين المنتصف ومقعد في يسار المنتصف . هذا الوضع يمكن أن يعبـر عنه بالتوجيهات التالية :

ابدأ باليســـار من أسفل ـ اعبر أعلى المقعد الى الوسط العلوى ثم يسارا والى الوسط واليمين العـــلوى واليمين وراء المنضـدة الى الوســط والوسط الاسفل والوسط الأيمن ثم أعلى المنضدة والوسط واليمين الأعلى ثم أعلى المنضدة وأسفل المقعد الى اليسار أعلى المقعد الى الوســـط الأعلى وأسفل المنضدة الى اليمين والوسط الأسفل في الجزء العلوى من المنصة بالنسبة للمنضدة واليمين الأسفل ونحو حافة المنصة السفلية بالنسبة للمنضدة والوسط الأعلى وحافة المسرح بالنسبة للمقعد وأعلى المنصة الى اليمين والوسط الأسفل .

ب ـ أوضاع الجسم

لسنوات عديدة واجه الممثلون جمهور النظارة على أساس من بعض الجمل أو الكلمات الهامة . وكانت الكوميديا كذلك على هـذا النحو من (التحديد) . وكانت الحرفية المسرحيةالقديمة تعمد الى توجيه الحـــوار الى الصفوف الأمامية في البلكون أما اليوم فقد أصبحت الدراما أكثـــر واقعية وتمثل المسرحيات وتخرج تبعا لذلك . وليس من الضرورى أن

يوجه التمثيل مباشرة للجمهور ، فعلى الرغم من أن الوجه قد يكون ذا نفع كبير في نقل التعبير العقلي والوجداني لجزء من المسرحية فان في مقدور الجسم أن يعبر تماما كما يعبر الوجه لو احسن استخدامه · ويصدق هذا القول كذلك على الأداء الصوتي · فالكلام الجيد الالقاء يمكن نقله للنظارة حتى ولو كان ظهر الممثل في مواجهة اضواء حافة خشبة المسرح (أى ظهـــره للجمهور) · واليوم يجب أن يكون وضع الممثـــل على المسرح ذا علاقه بالشخصيات الموجودة فوق المنصة · وكذا بالنظارة · وفي التمثيل الواقعي نجد أن الممثل الكفء هو الذى لا ينظر مباشرة الى الجمهور · وانما يكفى أن يبقى داخل الاطار الذى يجعله مرئيا فوق الخشبة · وحينما يعبـــر الممثل بصوته أحيانا ، عن أفكار وآراء شامخة ، فانه يرنو بالطبع بعيـــدا عن الشخص الذى يخاطبه · في مثل هذه الظروف النادرة ، يجوز للممثل أن ينظر الى الجدار الجانبي للصالة ورأسه مرفوع قليلا · ولا حاجة بنا الى تذكير الممثل بانه لا ينبغى عليه أن ينظر الى الجالسين في الصـــفوف الأمامية لقاعة المسرح مدققا للتعرف على أصدقائه ·

ولنبدأ أولا بدراسة أوضاع جسم الممثل بالنسبة للنظارة · هـــذه الأوضاع ليست هامة فقط لاستقبال التوجيهات وانما لتكييف الممثل مع أسلوب الاخراج · ودون أن نخوض الآن في موضوع الأسلوب ، فاننا نكتفى بالقول بان بعض المسرحيات تحتاج الى أن يؤدى الممثلون فيهـــا أدوارهم بأوضاع جسمية متغايرة ويصر بعض المخرجين على ذلك · وبعض الفرق المسرحية يقوم أفرادها بالتمثيل وأجسامهم باكملها في مواجهـــة النظارة ، وبعض الفرق الأخرى تكتفى با نتكون أجســـام الممثلين مائلة قليلا ، وبعضها يتجه بها بعيدا عن مواجهة الجمهور الى درجة انها تصل غالبا الى حد أن تكون ظهورهم في مواجهة الأضواء الأرضية · ويجب أن نتذكر دائما أن دوران الجسم ،وليس دوران الرأس هو الذى يقرر أسلوب الأداء او نبرته فحينما يقول المخرج ·· اتجه بجسمك الى داخل المنصة وامتزج بقدر اكبر ·· فهذا الكلام لا يعنى الاحتفاظ بالجسم في مواجهة النظارة باكمله ، والاكتفاء بادارة الرأس الى الداخل وانما هو يعنى ما يقوله حرفيا اى : « حول الجسم من وضعه الكامل وابتعد به عن مواجهة النظارة واتجه به الى الممثلين الآخرين الموجودين فوق المنصة » ·

ونظرا الى ان المخرجين لا يتفقون على الحرفية المتعلقة بأوضاع الجسم فمن أول ما يجب ان يلاحظه الممثل الجديد في الفرقة هو أوضاع الجســم عند كبار الممثلين او غالبية ممثل المسرحية ، وعليه ان يضبط وضع جسمه هو لكى ينسجم معها ·

١ ـ الجسم فى علاقته بالنظارة ·

(أ) الوضع الأمامى الكامل هو الذى يكون الجسم والرأس فيه فى مواجهة الجمهور مباشرة ·

(ب) « وضع الربع » وهو يساوى ٤٥ درجة تقريبا بعيدا عن الجمهـــور أو الدوران من الوضع الأمامى المباشر نحو الجمهور بحيث يصبح فى وضع أقرب الى البروفيل ·

(جـ) وضع « البروفيل » ويكون وضع جسم الممثل فيه مائل بزاويــة قدرها ٩٠ درجـــة بحيث يكون جانب الجســم هو الذى يواجـه الجمهور ·

(د) وضع «الثلاثة أرباع» يكون الجسم فيه عند نقطة وسط مابين البروفيل والمواجهة للجمهور بظهر الممثل كله ·

(هـ) وضع « المواجهة الكاملة بالظهر » وفيه يكون الظهر مواجها للجمهور مباشرة ·

وسواء كانت هذه الأوضاع الى اليمين أو الى اليسار فهى مســـألة لا تدخل فى اعتبارنا الآن ·

٢ ـ المصطلحات الخاصة بأوضاع الجسم

لكى يحصل المخرج على التأثير المتمازج أو التصويرى الذى ينشده غالبا ما يطلب التغيير فى وضع جسم الممثل ، ويستخدم المصطلحات التالية للربط بين وضع الممثل بالنسبة للممثلين الآخرين وكذلك بالنسبة للصورة أو التكوين ·

(أ) فحين يطلب من الممثل أن يستدير للخارج (أى يفتح) فمعناهـــا أن يستدير بجسمه أكثر نحو الجمهور أو على سبيل المثال أن يغير من وضع البروفيل الى وضـــع الربع أو وضـــع المواجهة الكاملة

(ب) وحين يطلب « الاستدارة الى الداخل » أى اقفل على نفسك معناها ان يستدير بعيدا عن مواجهة الجمهور ويتجه وسط المنصة وبذلك ينقله الى وضع أكثر ميلا الى البروفيل أو وضع الظهر فى مواجهـــة الجمهور ·

(جـ) « مزيد من الاستدارة » (بالجسم فى اتجاه الجمهور) وفيه يستدير

الممثل بجسمه اكثر نحو الجمهور ويبتعد به اكثر عن الوسط (اى وسط المسرح) بحيث يصبح الجزء الأكبر من الوجه والجسم فى اتجاه جانب المنصة . والواقع أن الممثل حين يحرك جسمه فى وضع الاستدارة نحو الجمهور فهو يصل الى وضع الانفتاح أو المواجهة الكاملة .

(د) الحركة خطوتان لمقدمة خشبة المسرح اى فى اتجاه حافة المنصة المواجهة للجمهور ومعناها الحركة عموديا نحو أضواء حافة المنصة مسافة خطوتين مع الحرص على الابقاء على وضع الجسم .

(هـ) الحركة « خطوتان لعمق خشبة المسرح »

معناها الحركة عموديا خطوتان عن أضواء الأرضية مع الحرص ايضا على الابقاء على وضع الجسم .

(و) الحركة « ثلاثة أقدام الى الأمام »
تعنى أن يسير فى الاتجاه الذى يكون فيه الممثل مواجها لمسافة قدرها ثلاثة أقدام .

(ز) الحركة « قدم للخلف »

معناها عمل خطوة للوراء من الوضع المحدد الذى يكون الممثل واقفا فيه مسافة خطوة واحدة .

(ح) « الامتزاج (وهو توجيه عام من المخرج يؤدى الى احداث تغييرات طفيفة فى وضع الجسم بقصد الحصول على علاقة افضل بين الممثل وغيره من الممثلين .

تمرين فى اوضاع الجسم :

خشبة المسرح خالية فيما عدا منضدة فى الوسط الأيمن ومقعد فى الوسط الأيسر . الممثل واقف فى الوسط فى مواجهة الجمهور تماما متخذا الاوضاع التالية : يستدير قليلا حتى يواجه النظارة بوضع أقرب الى البروفيل ثم يتحرك رأسيا بعيدا عن أضواء حافة الخشبة مسافة خطوتين - يعود ويتحرك خطوة فى مواجهة الأمام . يستدير فى وضع يصبح فيه جسمه وسطا بين البروفيل والمواجهة الكاملة لجمهور بالظهر فى يسار المنصة ثم يتحرك عموديا نحو أضواء حافة المنصة ليصبح البعد بينه وبينها مسافة خطوتين - ثم يتخذ الوضع الذى فيه الجسم والرأس فى مواجهة

الجمهور مباشرة ـ ثم يعدل من وضع جسمه قليلا للحصول على علاقة تجانس افضل مع الممثلين الآخرين على يمين خشبة المسرح فياخذ وضع بروفيل ثم يدير أكبر جزء من الجسم نحو الجمهور متباعدا اكثر عن وسط المنصة حتى يصبح أكبر قدر من الجسم والوجه فى مواجهة جانب خشبة المسرح ، ثم يبتعد عن الجمهور ليصبح فى مواجهة وسط الخشبة وبذلك يصبح مزيد من وضع البروفيل او الظهر فى مواجهة الجمهور · التحرك عموديا بعيدا عن اضواء حافة الخشبة بمسافة خطوتين ـ المشى فى الاتجاه الذى يكون فيه واقفا فى مواجهة خطوتين ـ وضع بحركة تصنع زاوية قدرها ٩٠ درجة بحيث يكون جانب جسم الممثل هو الذى فى مواجهة الجمهور ـ ثم ياخذ وضعا يكون عنده فى نقطة وسط ما بين البروفيل والمواجهة الكاملة بالظهر للجمهور من جهة اليسار ـ بروفيل الى اليسار ـ التحرك عموديا بعيدا عن أضواء حافة المسرح مسافة ثلاث خطوات يستدير ليصبح ظهره بالكامل فى مواجهة الجمهور ـ يتحرك ليصبح فى وضع بزاوية قدرها ٤٥ درجة تقريبا الى اليمين بعيدا عن الجمهور ـ التحرك بعيدا عن الجمهور فى اتجاه وسط المنصة والنتيجة ان يصبح مزيد من البروفيل أو الظهر فى مواجهة الجمهور ·

تمرين فى أوضاع الجسم والأوضاع المتصلة بخشبة المسرح :

المسرح خال فيما عدا منضدة فى الجزء الأوسط الأيمن ، ومقعد فى الجزء الاوسط الايسر · يبدأ الممثل من الوسط ثم يحرك نفسه فى وضع بحيث يصبح الجسم والرأس بالكامل فى مواجهة الجمهور ثم يستدير متباعدا عن الجمهور ويتجه الى وسط المنصة من ناحية اليسار ـ يعبر الى اليسار ـ يتخذ وضعا يكون فيه عند نقطة وسط ما بين البروفيل والمواجهة الكاملة بالظهر للجمهور الى اليسار ـ يتحرك رأسيا نحو الاضاءة الموجودة عند حافة خشبة المسرح مسافة خطوتين ـ يعبر الخشبة من وراء المنضدة الى اليمين فى الجزء الأوسط السفلى من الخشبة ـ يقوم الممثل بادخال تغييرات طفيفة على وضع جسمه للحصول على علاقة أفضل بغيره من الممثلين (امتزاج) ـ يخطو خطوتين الى الأمام ثم خطوتين الى أسفل ـ يعبر الخشبة الى أعلاها عند اليسار الى يسار المقعد ـ الظهر باكمله فى مواجهة النظارة ـ يخطو خطوتين الى اليمين ثم خطوتين الى أسفل ، ثم خطوتين الى اليسار ثم يتحرك فى وضع بزاوية ٤٥ درجة بعيدا عن الجمهور فى اتجاه اليمين ـ الجسم والوجه فى مواجهة كاملة للجمهور ـ ثم يخطو الى داخل المنصة متباعدا عن الجمهور بمعنى أن يغير من وضع البروفيل الى

وضع الربع بروفيل او المواجهة الكاملة ـ يعبر المنصة الى الجانب الأيمن من الوسط ـ يخطو مرة أخرى متباعدا عن الجمهور مغيرا وضع البروفيل الى وضع ربع البروفيل السابق ـ يستدير معطيا قدرا أكبر من جسمه للجمهور وبعدا أكثر عن الوسط حتى يصبح أكبر مسافة من الوجه والجسم فى اتجاه جانب المنصة ـ يعبر الى الجانب الأسفل الأيمن ـ ثم يتخذ وضع ثلاثة أرباع البروفيل السابق ايضاحه ـ ثم يخطو خطوتين الى أعلى المنصة ثم يتقدم ثلاث خطوات ويعود فيأخذ خطوة الى الوراء ·

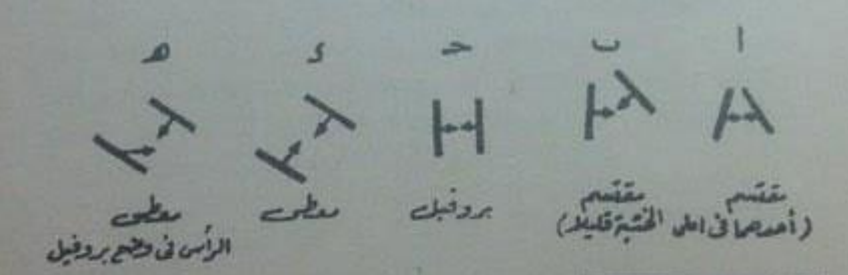
٣ ـ الوضع بالنسبة للممثلين الآخرين ·

ان وضع الوقوف بالنسبة لشخصين يؤديان مشهدا يمكن أن يصل الى حد اقتسام المشهد او وقوفهما فى وضع البروفيل او ان يعطى احدهما الموقف لزميله (*) ·

(أ) وحينما يشارك ممثلان فى مشهد فان كلا منهما يتخذ وضعا يكون فيه ثلاثة أرباع الوجه والجسم فى مواجهة الجمهور أو وضع ربع المواجهة ·

(ب) ففى موقف يؤدى بوضع البروفيل يواجه الممثلان كلا منهما الآخر مباشرة ويرى النظارة وجه كل منهما وجسمه فى وضع البروفيل ·

(جـ) وحينما يعطى ممثل المشهد لزميله يكون معنى ذلك أن الأخير واقف فى الجزء العلوى من المنصة بالنسبة للأول الذى ينبغى عليه أن يستدير ليتخذ جسمه وضع الثلاثة أرباع حتى يواجهه ·



(*) اى يقف فى اعلى الخشبة قليلا بالنسبة للآخر . المترجم

واكثر الأوضاع تواترا هو أن « تقتسم المشهد » (كما هو موضح فى الرسم (أ)) وعلى الممثل ان يتخذ هذا الوضع على الفور حين يكون المشهد بين شخصيتين ما لم تكن طبيعة الموقف تتطلب وضع البروفيل أو الوضع الذى يعطى فيه الممثل الموقف لزميله · ويجب بذل أكبر قدر من العناية للتاكد من ان كلا من الممثلين يواجه احدهما الآخر مباشرة وان احدا منهما لا يبتعد عن الآخر باى قدر تجاه أعلى المنصة · والواقع انه ليس ثمة ما هو أكثر شيوعا من منظر الممثل المبتدىء وقد اتخذ وضعا أعلى قليلا من الممثل الآخر ، وهو ما يعد خروجا على آداب المسرح الأولية كما يشير الى فساد الذوق او الجهل · وان وقوف ممثل على مستوى أعلى من ممثل آخر ، ما لم يكن ذلك منصوصا عليه فى الارشادات المسرحية ، سوف يؤدى الى شكوى مباشرة من جانب واحد من الذين يعرفون أصول الحرفية المسرحية وقواعدها · ان التحرك مباشرة وحرفيا فى اتجاهمضاد للممثل الآخر يجب أن يكون حركة لا تحتاج الى تفكير ·

وحينما تتم حركة اعطاء (*) طفيفة فى مشهد من المشاهد فانها يجب أن تتم فى خط مقابل وموازٍ تماما ولا تنحرف أدنى انحراف نحو أعلى المنصة والحركة الطفيفة لأعلى خشبة المسرح تعرف باسم التحرك نحو أعلى الخشبة · والممثل الممتاز ببساطة لا يضع نفسه فى هذا الوضع بالنسبة لزميله الا اذا أمر المخرج لاحداث تأثير معين ·

وحينما يكون الكلام الذى يلقيه كل منهما مهما للغاية وردود الفعل لكل منهما متساوية يمكن استخدام معالجة أخرى للموقف المقتسم · ويمكن تهيئة مزيد من الانفتاح للنظارة بسهولة بالنسبة لأوضاع اثنين من الممثلين يضمهما موقف أو مشهد واحد كبير عن طريق جعلهما فى وضع مواجهة بربع استدارة فى نفس الاتجاه وبحيث يكون أحدهما يعلو الآخر فوق الخشبة · كما هو مبين بالشكل (ب) · ولا بد من أن يسمح مضمون المشهد بهذا الوضع كى يصح التصوير التخيلى لهذين الممثلين · هذه العلاقة حرية بأن تفيد ضمنا عناصر السرية والتمعن والاعترافات والاتهام وكثيرا من الحالات الوجدانية الحادة الأخرى ·

ووضع البروفيل المباشر شبيه بالوضع المتقاسم فيما عدا أنه أكثر

(*) وهو الوضع السابق شرحه بانه يتم حينما يقف ممثل عند اعلى الخشبة بالنسبة لزميله الآخر الذى ينبغى عليه حينذاك من الناحية الحرفية أن يستدير بجسمه فى وضع الثلاثة ارباع حتى يواجهه .

حدة ويستخدم فى المشاهد ذات الطبيعة الحادة المثيرة المتعلقة بالذروة Climatic (انظر الشكل جـ) . وغالبا ما يكون هذا الوضع فى ختام مشهد يبدأ بوضع التقاسم . اما مشاهد التحقيق والاتهـــام والشجب فتستخدم وضع البروفيل المباشر .

أما وضع الاعطاء (الموضح فى الشكل د) فيســـتخدم فى الاحوال التى يعتمد فيها محور المشهد بوضوح على شـــخص واحد وحينما تكون عباراته التى يلقيها طويلة وسردية ولا يكون لدى «المعطى» (الممثل الآخر) سوى ملاحظة عابرة يبديها او سؤال يطرحه . ويحـــدد الحوار بسهولة تامة من دلالته ومعناه ما اذا كان المشهد متقاســـما أو معطى والاستثناء الوحيد لهذه الاوضاع هو فى حالة نجوم التمثيل القدامى الذين يصرون فعلا على أن يسلمهم كل شخص المشهد ، ويتعللون بأنه من المهم للجمهور أن يرى ردود أفعالهم ، ولكننا نجدهم فى معظم الاحوال يســـتولون على المشهد سواء كان رد الفعل الذى يؤدونه مهما أو غير مهم . هذا الاسلوب القديم يختفى بسرعة . واليوم يستطيع أى ممثـل يؤدى دورا صغيرا أن يقاسم حتى الممثلين الرئيسيين الوضع . على أنه ـ مرة اخرى ، ينبغى على الممثل الناشىء عند التحاقه بفرقة مسرحية أن يرقب بعنـاية العلاقة العامة لحرفية الممثلين الآخرين تجاه الممثلين الرئيسيين . فاذا وجد ناشىء نفسه غير قادر على المشاركة فى المشهد مع ممثل رئيسى امكنه ان يحتفظ بنفسه فى وضع «المعطى» وعند القاء العبارات الهـامة يبقى جسمه فى وضع «المعطى» ويدير رأسه فى وضع البروفيل (كما فى الشكل هـ) . وتستخدم نفس هذه المعالجة حينما يتعين لأسباب خاصة أن يكون وضع ممثل « أ » أعلى بالضرورة من وضع الثانى «ب» وتزداد أهمية العبارات التى يلقيها «ب» بالنسبة للمسرحية ولفترة قصيرة . وتعطى بالضرورة للممثل « أ » الموجود فى وضـــع أعلى على المنصة ، ويكثر استخدام هذه المعالجة وبسهولة حين تكون هناك مسافة كبيرة على المسرح بينهما . فاذا كان الممثل « أ » على المسرح فى جانبه العلوى الايمن وكان الممثل «ب» فى الجانب الاسفل الإيسر ، فيمكن الاحتفاظ بسهولة برأس الممثل ب فى وضع البروفيل ويكتفى بأن يتجه بعينيه مباشرة الى أعلى المسرح نحو الممثل « أ » .

هذه سرقة مؤكدة للموقف ، لكنها تستخدم بنجـــاح لأن الجمهور لا يستطيع ان يضبط الزاوية الموجودة بين خط الافـق الذى يوجه فى حذائه رأس ب والخط الذى قد يصنعه رأسه لو انه ادير مباشرة نحو

اعلى المسرح الى الممثل « ا » (انظر الشكل و) . وتبعا لذلك سوف يبدو الممثل ب للجمهور وكأنه يتحدث مباشرة الى أ الواقف فى وضع اعلى على خشبة المسرح . ومع ذلك فسوف يكون صـــوته مسموعا على نحو اكثر

ب أ

وضوحا وتعبيره وهو فى وضع البروفيل ايسر فى الرؤية .

(د) حينما يكون ثلاثة او اربعة أشخاص على المنصة يمكن اعطاء المشهد أولا لأحدهم ثم لآخر عن طريق اوضاع الجسم الخاصة بكل منهم . فالممثل الذى يعطى له المشـــهد يأخذه بالاستدارة مع الاقتراب أكثر من وضع المواجهة الكاملة للجمهور وعلى الممثلين الآخرين الذين اعطوه المشهد أن يستديروا نحوه متباعدين أكثر قليلا عن الجمهور . وعن طريق تغيير المركز البؤرى سيأخذ ممثل مكانه فى المشهد ثم آخر وهكذا .

(هـ) اذا قال المخرج ركز بؤريا فعلى الممثـــل أن يدير كلا من جسمه ووجهه مباشرة تجاه ممثل آخر او شىء فى اعلى المنصة عادة .

(و) تحقيق أوضاع متوازنة على المنصة

حينـــما يعبر « أ » أمام الممثـــل الآخر «ب» ينبغى على ب ان يعبر بالتقريب الى النقطة التى تركها الممثل المتـحرك أ . وحينما يوجد ثلاثة من الممثلين على المنصة على شكل مثلث أ ب جـ وعبر الممثـــل جـ الى اليمين امام او أسفل المجموعة ، فان الممثل ب الموجـــود عند رأس المثلث يعبر هبوطا من الزاوية الى النقطة التى تركها الممثل المتـــحرك جـ تقريبا . ويطلق على هذا الموقف مصطلح الاوضـــاع المتوازنة الذى يتضمن مبدأ التوازن فى الصورة البادية لأوضاع الممثلين فـــوق المنصة . وفضلا عن ذلك فحينما يهبط الممثل « ب » فانه يأخذ وضعا يشارك فيه الممثل أ بقيـــة المنظر . والممثل المدرب يفعل هذا دون توجيه .

(ز) يستخدم المصطلح «يسرق» لمعان محددة . وكلمة سرقة تعنى عادة معنى الاتهام الذى يحط من شأن الانسان ويشير الى ان ممثـــلا قد جذب اهتمام النظـــارة وركزه على نفسه فى حين انه بالنظر الى اهمية المشهد ، ما كان له أن يفعـــل ذلك . فاذا كان على « أ » ان يلقى حديثا هاما ويلوح الممثل «ب» بمنديل أو مروحة ، او ان يتحرك بشـــكل ملفت

لأى غرض من الاغراض ، فهذا هو ما نعنيه بالسرقة • وكان الممثلون القدامى يلجأون الى هذه الحيلة مرارا كما كانوا يحتفظون لانفسهم دائما بوضع أمامى عند مقدمة المنصة • واليوم فان حركة مربكة كهذه حينما يكون مركز الجذب فى المشهد فى مكان آخر على المنصة ، تعد من باب قلة الذوق وعدم مراعاة اللياقة ولا يقدم عليها خيرة الممثلين • ويعرف المبتدئون احيانا ، وأحيانا كثيرة لايعرفون متى يكونون فى وضع السرقة. وفى أحيان أخرى يؤدى بهم جهلهم بما يحدثه التشتت والحركة فى المشهد والحماس الزائد والرغبة فى التمثيل الى ان يظلوا فى حالة من الهرج والمرج المستمر الامر الذى يتسبب فى قلب التركيز وابعاد بؤرة الاهتمام عن الممثل الذى يعتمد عليه المشهد • وبالتبع ينبغى على الممثلين الذين لن يقولوا الجمل الرئيسية فى المشهد أن يمثلوا وينفعلوا ، لكن عليهم فى نفس الوقت ان يعبروا عن احاسيسهم بطريقة غير مكشوفة • ولا يجب باى حال من الاحوال وفى ظل اى ظرف من الظروف ان يقوموا باية حركة من شانها أن تشتت التركيز المرسوم على ممثل من للممثلين أو تبدده ـ كان يثبت فى زيه شيئا ملفتا ـ أو يحدث ضجيجا كذلك الذى يحدث من صليل سوار • يجب على المبتدىء ألا يقدم على سرقة موقف عن عمد • ولا بد أن يراجع باستمرار «احساسه» بطابع الشخصية التى يؤديها ويعمل على الا يكون تعبيره ملفتا حين ينتمى الجزء المتبقى من المشهد لممثل آخر سواه •

ومع ذلك فسرقة مشهد حيلة مشروعة تستخدم احيانا فى الاخراج المسرحى • وقد سبقت الاشارة اليها آنفا فى البند «جـ» فى معرض الكلام عن العلاقة بين وضع الرأس والجسم • وكثيرا ما يلجأ اليها المخرج وهو يرتب وضع مجموعة من الممثلين وشكلها العام على المنصة حين يرغب مثلا فى أن يهيىء لممثل وضعا خاصا بطريقة غير ملفتة وهو يعمد الى تحقيق هذه الغاية بجعله يخطو خطوات صغيرة حتى لا يحول الانتباه عن الممثل الذى يلقى العبارات الهامة فى الدور •

فاذا كان الممثل « أ » فى أعلى المنصة الى اليسار مع مجموعة من الممثلين المشتركين فى المشهد وكان تركيز انتباه النظارة منصبا على الجانب الأيمن فى المنصة واراد المخرج أن ينقل وضع « أ » الى أسفل ليلقى جملا معينة فيما بعد ، ففى وسع الممثل « أ » أن يجتذب الاهتمام الى نفسه بالانتقال للجانب السفلى الايمن من المنصة بطريقة غير مكشوفة وبحيث يكون فى هذا الوضع فى الوقت المناسب دون أن يشعر الجمهور بالحركة

التى أقدم عليهـــا · وهو ما يطـــلق عليه فى حرفية الاخراج المسرحى بمصطلح الصل او «سرقة الموقف» · فمصطلح «يصل» مرادفة لكلمة يسرق فى المشهد فيقال مثلا انك تصل عنـد الجـانب الادنى من المنصة اثناء المشهد · كما يطلق على هذا الاسلوب الحركى أيضا تسلل الى أسفل أو الى أعلى ·

ويكون هذا النوع من السرقة مشروعا كذلك حينما يغير الممثل من وضعه الطبيعى العادى حتى يصبح واضحا وبينـا للمتفرج · فالشخص الجالس على العرش فى الحقيقة والواقع يتقدم الناس دائمـا نحوه من الامام · اما على خشبة المسرح فحينما يوضع العرش عند نقطة مرتفعة من المنصة والممثل « أ » جالس عليه وطلب من الممثل «ب» أن يقترب منه · فالوضع الواقعى لهذه الحركة بالنسبة لـ «ب» هو أن يكون أمامه مباشرة وظهره للجمهور · لكن يحدث أن يتبع ذلك مشهد هام بين « أ » و «ب» · ولن يستطيع ب أن يؤديه وظهره للجمهور · ومن ثم يجب ان يكون أول تحرك من جانبه هو أن يركع ليس مبـاشرة فى مواجهة ا وانمـــا بميل بسيط فى ناحية من النواحى وحين ينهض بعد ذلك عليه أن يتخطر ويمضى الى نقطة أعلى حتى يفتح المنظر ويتمـــكن من التمثيل مع زميله بموقف المواجهة ووجهه فى وضع البروفيل · وتظهر عملية السرقة هذه فى كثير من الامثلة والمواقف بالاضـــافة الى تلك التى يدخل فيهـــا وضع كرسى عرش ·

ومصطلح يسرق أو يموه او يوهم تستخدم كذلك بمعنى يتظاهر فاذا كان ثمـــة موقف طويل ذو طـــابع واقعى بعض الشىء وليس هاما بالضرورة ، يستغرق وقتا طويلا على المسرح ، ففى وسع الممثل أن يوهم بمعنى أن يقطع هذا الطول بحذف بعض التفاصيل او أن يأخذ وقتا أقل فى الاداء مما يتطلبه الموقف عادة · وفى العـــادة تختصر مواقف الاكل والشراب على المسرح · كما أن فتح نافذة أو باب وربط وثاق شـــخص وتقييده بالسلاسل الحديدية وملء الحقائب أو تفريغها عمليـــات كثيرا مالا تتم على المسرح تفصيلا ·

٤ ـ ويعنى مصطلح «يغطى» وجود ممثل فى وضع تحتى (أسـفل) على خشبة المسرح بالنسبة لممثـــل آخر او قطعة هامة من الاثاث ومن ثم يحجبه او يحجبهـا عن مجـــال رؤية الجمهـــور · والتغطية من الامور المستهجنة عادة ، وتقع مسئولية عـدم التغطية على الممثـــل الموجود فى الوضع الأسفل (أى القريب من الجمهور) وليس على الممثل الموجـود فى

الوضع الادنى (بالنسبة للجمهور) ومع ذلك فينتظر من الممثل الموجود فى الوضع الاعلى أن يسرع فى التحرك لكشف المنظر للجمهور ، واذا استطاع أن يحرك وضـعه قليلا ، منقذا بذلك الممثل الموجود فى الوضـع الاقرب لبلادة حركته ، فعليه ألا يتردد فى ذلك . وممـا يبعث على الدهشة عدم مبادرة الممثلين المحترفين لتنفيذ التوجيهات التى تتطلب تغطية ممثل آخر بسرعة . وقليل من الممثلين الناشئين لديهم الوعى بهـذا الامر ومن ثم فعليهم أن يتعلموا بسرعة أن يعوا مثل هذا الموقف .

ومع ذلك فهناك أوقات تتعين فيها التغطية ، اذا كان ثمة عمل أو مهمات مطلوب الايهام أو التظاهر بها . فالممثل الذى يتظاهر بالعزف على البيانو يمكن ان يقوم ممثل آخر بتغطيته أى بالوقوف فى وضع أقرب من الجمهور على المنصة ليحجب لوحة مفاتيح البيانو عن انظـار المتفرجين . والاستدارة بالجسم قليلا فى اتجاه أعلى المسرح تساعد فى حجب استخدام خنجر أو بندقية . وعند اضاءة مصباح ، اذا كان هناك تنسيق ضرورى بين حركة الاضاءة بمعرفة الممثل والحركة التى تتم عند لوحة الاضاءة ، فعلى الممثل أن يغطى المصباح بمعنى حجبه تماما عن الجمهور حتى لا يرى حركة الاضاءة الفعلية . ويصدق هذا الكلام كذلك على فتح أو غلق زر اضاءة من مفتاح تحويل جانبى . وبالاضافة الى قيام الممثل بتغطية مفتاح التحويل فعليه أن يحتفظ بيده دائما فوقه حتى تتغير الاضاءة على المنصة. ويجب عليه أن يفعل نفس الشيء عندما يغلق مفتاح الراديو فيحتفظ بيده على المفتاح حتى يصـمت الراديو وحينما يديره يجب عليه أن يسمح بمرور بعض الوقت حتى يسخن الجهاز . وبالطبع على عامل الصوت أن يأخذ فى اعتباره الوقت اللازم لعملية التسخين هذه .

تمرين فى وضع ممثل على المنصة بالنسبة لممثل آخر

المنظر : باب مزدوج أعلى المسرح من الوسط ـ توجد منضدة فى الجانب الايمن من الوسط ـ مقعد فى الجانب الايسر من وسط المنضدة ـ مفتاح اضاءة عن يسار باب الوسط .

فى بداية المشهد يكون الممثل أ فى الجـانب الاسفل الايمن . أ يخاطب ب . أ يخطو عبر المنصة الى الوسط ـ يشـارك الممثـل ب فى الموقف . ب يعطى المشهد ل أ ـ أ يعبر الى نقطة سفلية بالنسبة للمنضدة ـ أ يستدير فى وضع نصف بروفيل الى اليمين ـ ب يقاسم أ فى المشهد ـ كلاهما يواجه الجمهور بزاوية قدرها ٤٥ درجة بحيث يصبحان فى نقطة

وسط بين المواجهة الكاملة والبروفيل بالنسبة للنظارة ـ أ يعبر الى الجانب الايسر من الوسط ـ ب يتحرك فى خطوات مناسبة بحيث يوازن الوضع مع أ فوق خشـــبة المسرح ـ ب يعبر الى اليمين ـ أ ، ب يديران الراس والجسم نحو باب الوسط اعلا المنصة (اى يعملان بؤرة على الباب) ـ أ يعبر الى المنطقة السفلية من وسط المنصة ويخطو ب الى نفس المنطقة ـ أ. ب يقتسمان المشهد ـ أ ، ب فى منظر بروفيل ـ يتحـــدث أ عن أطماح الحياة ـ يمضى ب الى الجزء العلوى الايمن من المنصة ـ ب يعبر الى الجانب العلوى الايسر ـ ب يدير مفتاح الاضاءة ليطفىء المصـــباح الموجود يسار الباب ـ أ يعبر الى وسط المنضدة فى الجانب الايسر من وســط المنصة ويدير المفتاح ليطفىء المصباح ـ ب يعبر الى الجانب السفلى الايسر ـ أ ، ب يتقاسمان المشهد ـ يعبر أ المنصة مارا بنقطة أسفل المقعد فى الجانب الايسر من الوسط ـ يستل ب خنجرا ويطعن نفسه ·

٤ ـ وضع الوقوف

يجب أن يقف الممثلون دون حراك فوق خشـــبة المسرح الا اذا كان منصوصا نصا قاطعا على ان يتحركوا · ويميل كثير من الممثلين غير المدربين الى الارتكاز على قدم ثم التغيير على القدم الاخرى باستمرار كما يعمدون الى اتيان حركات عصبية وهزات بالجسم · ان الاتزان أمر بالغ الاهمية· وعلى المبتدئين أن يلحظوا ذلك باقصى قدر من العناية وأن يدربوا أنفسهم على الوقـــوف دون توتر حتى حين يعبرون عن أكثر العواطف عنفـا · وبالاضافة الى ذلك فعليهم أن يقفوا على أمشاط اقـدامهم وهـذا الوضع يساعدهم على أن يكونوا فى حال من اليقظة والانتباه سواء اكانوا يتحدثون أم ينصتون فى مشهد من المشاهد · وحينما ينتقـل ثقـــل الارتكاز على الاعقاب (الكعوب) فان الجسم يميل الى الاسترخاء ويبدو الممثل كمـا لو كان غير منتبه كليلا ـ فاتر النشاط ·

٥ ـ اوضاع الجلوس

يجب عدم كسر انتباه الجمهور باستدارة ممثـــل بحثا عن المقعد الذى سيجلس عليه · ويجب عليه فى معظم الاحوال أن يقترب من المقعد مقدما وأن يتحسسه بمؤخر الساق · فاذا حاول الخطو نحو المقعد فان حركة جلوسه ستتم فى غير وقتها الصحيح · على أن البـحث عن المقعد حينما يكون تعبيرا طبيعيا عن شخصية فلا يكون فقـط أمرا مشروعا بل يجب المبالغة فيه بعض الشىء واظهاره ·

(أ) حين تجلس امراة يجب أن تمد ساقا فوق الاخرى قليلا - واحد القدمين أسفل المقعد أو أن تضع كليهما امامه . وفى حالة الرجل يجب أن يستقر القدمان على الارض وعلى نفس المستوى . ولا يجب أن تضع الفتيات ساقا على ساق وهن جالسات ما لم يكن ذلك منصوص عليه بصفة خاصة ، وعلى نحو قاطع فى الشخصية التى يؤدينها . وعلى الرجال ألا يشدوا سراويلهم قبل الجلوس بطريقة ملفتة .

(ب) عند الوقوف او الجلوس من السهل جدا على الممثل أن يلتزم طريقته الخاصة التى درج عليها فى أداء هذه الحركات ، ومن ثم ينبغى على الممثل ان يبذل جهدا خاصا من جانبه لكى يلتزم حدود الشخصية التى يعبر عنها . وفى كثير من الاحيان يكون فى الوسع ابتكار بعض الاضافات الحركية - الذكية - التى يمكن اضافاؤها على الدور لابراز معالم الشخصية التى يعبر عنها الممثل .

(جـ) فى حالة وجود عدد من المقاعد فوق المنصة فى مواجهة بالبروفيل أو الجزء الاعلى (البعيد) من خشبة المسرح ، من الافضل دائما عند الجلوس على واحد من هذه المقاعد افساح المنظر للنظارة وذلك بالجلوس فى وضع بروفيل أو وضع الثلاثة ارباع . ولا يجب على الممثل أن يسترخى تماما على مقعد وثير اذا كان وضع المقعد فى الجزء الاسفل الايمن أو الاسفل الايسر من المنصة .

(د) هذا الافساح لازم بصفة خاصة اذا كان على الممثل أن يجلس عند أسفل المنصة وهو يتحدث الى شخص فى أعلى المنصة كما هو موضح بالشكل السابق ايضاحه . ومن المستحسن فى مثل هذه الاحوال عند القاء عبارات هامة أن يستدير الممثل نحو الشخص الموجود فى أعلى المنصة . ويجوز ادارة الرأس ما بين الفينة والفينة نحو الاتجاه العام للشخصية التى تؤدى دورها أعلى المنصة أو أن يحول الجسم بدرجة طفيفة الى ناحية الجزء الاسفل من المنصة أثناء الحديث . ان الافساح على هذا النحو مع رفع الرأس الى اعلى يمنعها من أن تميل الى فوق على نحو يجعل أعلى الرأس فى مواجهة الجمهور ومن ثم يغطى الجزء الاكبر من وجه الممثل .

(هـ) حينما يجلس شخصان على كنبة وهى فى وضع مائل ، ينبغى على الممثل الجالس فى جانب الكنبة ناحية الجزء العلوى من المنصة أن يجلس على الحافة الامامية والشخص الجالس قرب الجانب السفلى من المنصة أن يجلس الى داخلها باقصى ما يستطيع . كما يجب على الممثل

الذى سيلقى أكبر جزء من الكلام فى الموقف التمثيل أن يجلس فى الجانب القريب من أعلى المنصة .

٦ ـ النهوض

حينما ينهض ممثل من مقعد كان جالسا عليه يجب أن يجعل قدما أمام الاخرى وأن يميل الى الامام ويلقى بثقله على القدم الامامية . ويدفع حركة القيام بالقدم الخلفية ويرفع جسمه ثم يضع قدمه الخلفية الى الامام فى أول خطوة . وهنا مرة أخرى سوف تغير الشخصية التى حددها المؤلف من هذه الطريقة ، فالكهول كثيرا ما ينهضون بصعوبة يبدو فيها أثر الجهد .

(جـ) الدوران والايماءات والركوع

١ ـ تتم هـذه الحركات عادة حتى يواجه الممثـل الجمهـور فى الاستدارة . ويستثنى من هذه القاعدة تلك الاستدارة نحو الجمهور اذا بدأ بوضوح انها ثقيلة الظل وغير طبيعية لأن الجسم يكون قد دار أكثر من نصف المسافة حول الدورة الكاملة . وفى هذه الحالة يدور الجسم نحو الوضع الجديد فى أقصر مسافة . فاذا كان ممثل قد دار مثلا ثلاثة أرباع دورة فى اتجاه أعلى المنصة وكان يستدير للخروج من خلفه فانه لا يستدير فى اتجاه البروفيل ويكمل نصـف دائرة من الدورة ، وانما الافضل أن يستدير الى أعلى المنصة مبـاشرة . وعندئذ يكون ظهره فى وضع أفضل من حيث الصورة التى يبدو عليها الممثل بالنسـبة للنظارة حين يلقى جملة وظهره لهم . وتسمى هذه الحركة الاستدارة وظهر الممثل للجمهور .

٢ ـ عند أداء الاشارات أو الايماءات أو الامساك بالاشياء ومناولتها للغير على المنصة ، يجب أن يلتزم الممثل جانب الحـذر بحيث لا يغطى أو يحجب نفسه عن المشاهدين أثناء مثل هذه العمليـات . وعليه أن يومىء أو يناول شيئا لممثل آخر باليد المقابلة لأعلى المنصة كلما كان ذلك ممكنا ـ والواقع انه أمر ممكن دائما . ويجب بذل عنـاية خاصة عند رفع ذراع حيث ان الذراع الاخرى المقابلة للجزء الاسفل من المنصة سـوف تغطى الراس . والحركة الطبيعية كثيرا ما تكون باستخدام الذراع الايمن فى هذه الحالة . أما اذا كانت الحركة ستتم بالذراع المواجه لأسـفل المنصة فيجب عند ذاك ، استعمال الذراع الايسر .

٣ ـ ومن الافضل كذلك ان يتم الركوع على الركبة المواجهة للجزء الأدنى من المنصة لأن ذلك يكشف الممثل للجمهور ويتيح لهم رؤية افضل. وقد تعنى المعالجه الخاطئة لهذه المشاكل ضياع جمل أو تعبيرات وجه هامة بالنسبة للمشاهدين .

تمرينات في الدوران والايماءات والجلوس

الممثلان : ا ، ب

المنظر : منضدة وعليها مصباح في الجانب الايسر من وسط المنصة ـ باب مزدوج في الجانب العلوى من وسط المنصة مع مفتاح كهرباء الى اليسار ـ توجد نافذة عند الجزء الايسر من أسفل المنصة ومقعد في الجزء الايمن الاسفل ، ومقعد آخر في الجانب الايسر الاسفل . وباب في الجانب الايمن لليسار .

الممثلان ا ، ب واقفان في الوسط ـ المشهد قسمة بينهما في وضع بروفيل ـ أ يتجه الى النافذة في ناحية اليسار الاسفل . يستدير ويتكلم ـ ب يخطو الى الكنبة عند الجانب الأيسر من الوسط ـ ا يخاطب ب ـ ب يخطو الى ا ـ ب يسلم ا خطابا ـ ا يخطو الى النافذة ويقف على مقعد ويخاطب الجماهير الموجودة في الخارج وفي أثناء ذلك يقوم بايماءات وفيرة . ب يخطو صاعدا الى الوسط ـ يأخذ وضع ثلاثة ارباع الى اليمين ـ يستدير للممثل ا ـ ب يدير مفتاح الكهرباء الموجود عند يسار الباب الاوسط ـ يخطو أ الى ب صاعدا الى الجزء العلوى الايسر ـ يتجه ا الى الكنبة ويجلس في الطرف الموجود ناحية أعلى المنصة ـ ب يخطو على خط اسفل الكنبة ويجلس على الجانب الاخر اى الجانب المقابل لأسفل المنصة ـ ا ينهض يتجه الى الجزء الأسفل الأيمن من المنصة ـ ب يتجه الى النافذة الموجودة عند الجانب الاسفل الايسر ـ الممثلان ا ، ب يتجهان بالجسم والوجه الى المصباح ويركزان عليه بؤريا . ب يمضى فى خط أعلى المنضدة ويطفىء المصباح أ يستدير فيصبح في وضع ثلاثة ارباع يمين ـ ب يمضى الى النافذة عند الجزء الاسفل الايسر من المنصة ويوجه كلامه الى الجماهير بكثير من الاشارات والايماءات ـ يستدير ـ يتجه الى الوسط الاسفل ـ أ يستدير ـ أ يجلس على المقعد في الجانب الايمن الاسفل ـ يسلم ب خطابا ـ ب يستدير ويخرج من الباب عند الجزء العلوى من وسط المنصة .

(د) حركات الاقتراب والتقدم

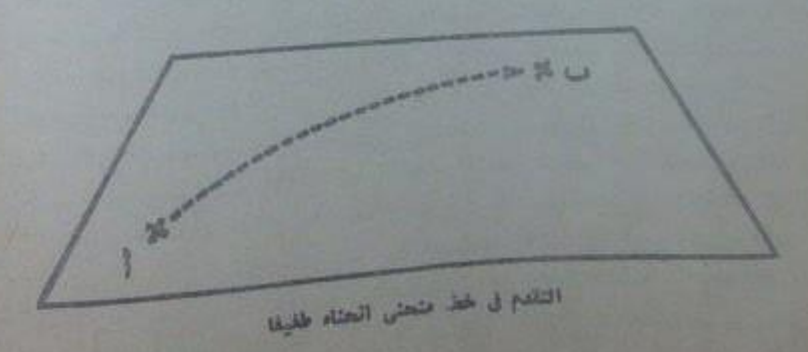
هناك نوعان عامان من حركات الاقتراب والتقدم ينبغي التعرف عليهما : التقدم فى خط مستقيم ، والتقدم فى خط منحن ·

١ - التقدم فى خط مستقيم (مباشر)

حينما يتقدم ممثل نحو ممثل آخر على نفس الخط الموازى للاضاءة الموجودة على حافة المنصة ، فانه يقوم بحركة التقدم المباشرة البسيطة التى تعرف بانها التقدم فى خط مستقيم الى شخص أو الى شيء ·

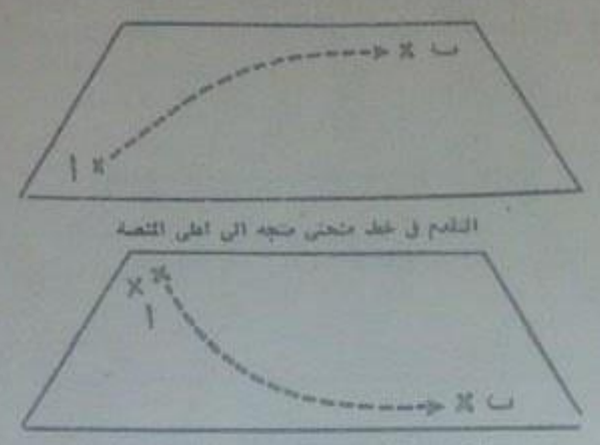
٢ - التقدم فى خط منحنى

فى التمرينات التى عرضناها حتى الآن ، كانت حركات السير تتم على نحو مباشر · وقد أدى ذلك الى وضع الممثل الذى يعبر فى موقف مربك وحتى يستطيع أن يقاسم زميله المشهد فنيا ، كان عليه أن يقوم بخطوة قافزة إما فى اتجاه اعلى المنصة أو فى اتجاه اسفلها لكى يصل مباشرة فى مواجهة الممثل الآخر · وهذه حركة رديئة ويمكن تجنبها بالاقتراب فى خط منحن قليلا · واذا كان على الممثل أن يدنو من ممثل آخر واقف فى منطقة باعلى المنصة أو باسفلها ، فهو مضطر أن يتقدم نحوه فى خط منحنى · والتقدم فى خط منحنى ينحرف عن الخط المستقيم ويصل الى الهدف بعد السير بطريقة غير ملحوظة فى خط منحنى لكى يصل الى وضع يواجه فيه الممثل الآخر بدلا من أن يصل ويقف عند النقطة اعلى أو ادنى منه وفى نفس الخط معه · فاذا كان الممثل المطلوب الاقتراب منه فى منطقة أسفل المنصة ، فسيصبح اتجاه المنحنى نحو الجزء الاسفل



التقدم فى خط منحنى انحناء طفيفا

منها · أما اذا كان الممثل المطلوب الوصول اليه فى أعلى المنصة فسيكون المنحنى متجها الى الجزء العلوى منها طبقا للشكلين المبينين أدناه ·



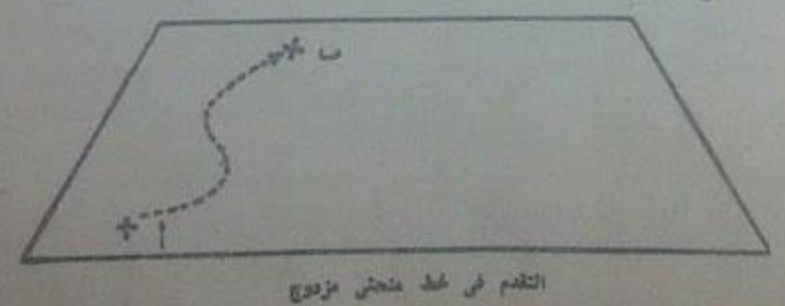
التقدم فى خط منحنى متجه الى اعلى المنصة

التقدم فى خط منحنى متجه الى اسفل المنصة

وواضح ان التقدم فى خط منحنى أسلوب عظيم القيمة فى كثير من الاحوال لأنه يجعل الممثل مكشوفا دون حجاب ، للجمهور ، ولكى يتيح له فرصة الاشتراك مع زميله فى موقف من المواقف وكذا لاضفاء النعومة على عملية العبور ، وكذا للحصول على أكبر قدر من التأثير من الزى الذى يرتديه ·

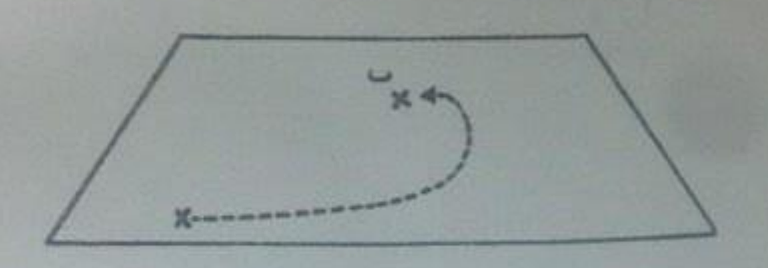
٣ ـ السير فى خط منحنى مزدوج

اذا كان على ممثل أن يخطو نحو ممثـــل آخر أو شىء مثل باب أو نافذة تقع فوقه مباشرة ، فمن الافضل أن يتجه اليها عن طريق خط منحنى مزدوج حتى يصل الى هذا الشخص أو الشىء المواجه له مباشرة كما فى الشكل التالى :



التقدم فى خط منحنى مزدوج

فاذا كان على ذلك الممثل أن يكون بجوار ب فان قيامه بالسير فى خط منحنى واحد كبير سوف يؤدى به الى المكان الصحيح . ويلجأ الى هذا الاسلوب على الاخص حين يكون الاقتراب مطلوبا للوصول الى شىء غير حى مثل النافذة أو الشباك .



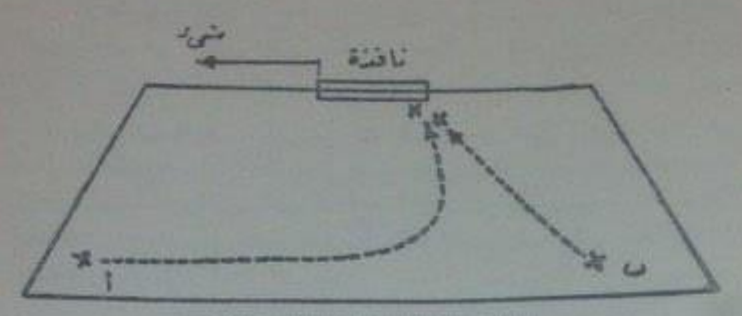
التقدم فى خط منحنى واحد كبير

٤ ـ ممثلان يقتربان من نفس الشىء

تصبح حركات التقدم والعبور أكثر تعقيدا حينما يشترك فيها شخصان . وتنشأ مثل هذه المشاكل حين يتحرك شخصان أو أكثر للاقتراب من نافذة عند أعلى المنصة ، فيتحركان من الجانب الايمن الاسفل والجانب الايسر الاسفل من المنصة . فاذا كان الشىء الذى سيرى خارج النافذة على اليمين ، فعلى الممثل الواقف عند الجانب الايمن ان يقوم بعمل الخط المنحنى عند سيره والعكس صحيح ويجب أن يتم توقيت عمليات التحرك حتى يصل الشخص المفروض وقوفه عند النافذة أولا .

وفى أى حركة اقتراب يجب أن يتخذ الممثل وضعا مقابلا للشخص الآخر مباشرة (وهو ما اسميناه بالوضع المشترك) حتى يأمره المخرج بالتقدم الى أعلا المنصة أو أدناها .

وهناك اتفاق عام بأن توضع الاشياء الكائنة خلف نافذة على النحو التالى : اذا كانت النافذة على واحد من الحائطين الجانبيين ، فان الحادثة أو الشخص الموجود خارج المنصة يكون عادة عند حافة المنصة .



التار من الممثلين يقتربان من نفس الشيء

فاذا كانت النافذة على الحائط الخلفي يمينا أو يسارا فيجب أن يكون الشيء الموجود في الخارج مواجها للوسط • فاذا كان وضع النافذة في الوسط فعلى المخرج أن يقرر الاتجاه الذى سيتم التركيز عليه • وجميع هذه الاوضاع تسوى على هذا النحو بحيث يتسنى للجمهور أن يشاهد الممثل عندما يتطلع الى الخارج وعلى الممثلين أن يشكلوا أوضاعهم على المسرح باتاحة مزيد من الرؤية للجمهور وانفساح أكثر مما قد يحدث في الواقع فمعظم النوافذ أعلى مستوى من الشارع وبناء على ذلك توجه النظرة الى أسفل الا اذا كان الممثل يتطلع الى أشياء من الطبيعة مثل الشجر والجبال •

٥ ـ العبور

(أ) يجب على الممثل أن يأخذ أقصر خط مباشر عند عبور المنصة متجها الى شخص أو شيء أو عند الخروج • وهو لا يستطيع الدوران حول قطع الاثاث أو الاشخاص الآخرين اذا كان ذلك الدوران سيخرجه عن الخط الطبيعي المباشر للعبور • فاذا كان من المرغوب فيه بالنسبة لممثل أن يعبر أعلى الاثاث وكان سلوك الخط المباشر سيؤدى به عادة الى موقع أسفلها فعليه أن يتجه الى الجزء العلوى من المنصة ليسرق المنظر قبل أن يحين الوقت الذى يتعين عليه فيه أن يعبر وبذلك يجعل خط العبور المباشر أعلى الاثاث • وهذا التصرف لا ينقض ما قلناه الآن عن التحرك في خط منحنى الذى يعد من باب الحركة الفنية ولن يلحظها الجمهور •

(ب) باستثناء الخدم والشخصيات الذين يجب أن تتم تحركاتهم على نحو خفي ، فالممثلون يمرون بعضهم أمام البعض لأنه حين يمر ممثل خلف آخر فانه يفقد السيطرة على اهتمام الجمهور وسوف يحتاج الى

بعض الوقت لاستعادته · يجب على الممثل ان يعبر أمام (أسفل) غيره من الممثلين حين يتم العبور على واحدة من العبارات (الديالوج) التى تسمح بذلك أو حين يكون ثمة توقف فى كلام الممثل الآخر ·

(ج) حينما يعبر اثنان من الممثلين المنصة وهما يتكلمان ، فعلى الممثل الموجود عند أعلى المنصة أن يمشى حوالى خطوة أمام (مسبقا) الممثل الموجود عند اسفلها ويستدير بخفة نحوه وبذلك يصبح منفتحا لرؤية الجمهور · ويجب أن يكون الممثل فى أعلى المنصة عند القائه لعباراته الهامة

(د) فى النصوص تستخدم بدل كلمة احذف العلامة × أو تكرارها وكثيرا ما تستخدم كلمة اذهب أو تمال ·

تمرينات فى حركات التقدم والاقتراب :

١ – كرر التمرين الوارد على الصفحات ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، مستخدما التحركات المباشرة والمنحنية حيثما وجب استعمالها ·

٢ – المنظر : كرسى بمسند (فوتيل) فى الجانب الاسفل الى اليمين – شباك فى الجانب الاسفل الى اليمين كذلك – منضدة ومصباح فى الجانب الايمن من الوسط – يندفع أ ، ب نحو النافذة فى الجانب الاعلى الايمن – ب يعبر المنصة الى الكنبة عند الجانب الاوسط الايسر – أ يذهب الى اليمين – ب يجلس فى الطرف الموجود ناحية الجانب العلوى من المنصة – أ يعبر الى ب – أ ، ب ، يذهبان الى الباب الموجود عند الوسط ويتطلعان الى اليسار – أ و ب يسيران الى النافذة الموجودة عند الجانب الأسفل الأيمن · (أ هو الذى يتكلم معظم الوقت) – ب يعبر الى يسار المنضدة الموجودة عند الجانب الايمن من وسط المنصة – أ يعبر ب الى يمين المنضدة – أ يسلم ب رسالة ·

(هـ) وضع الابواب والنوافذ

يطلق على الأبواب والنوافذ مايلى : الموجود منها على الحائط الأيمن من المنصة ، يطلق عليه أسفل أيمن وأعلى أيمن · أما ما يوجد منها على يسار المنصة فيطلق عليه أسفل وأعلى أيسر · وتلك القائمة على الجدار الخلفى يطلق عليها أيمن وعلوى اوسط وعلوى أيسر · ويجب توخى

جانب العناية للتعرف فورا على الفرق بين علوى أيسر ووسط أيسر ، اذ أن علوى أيسر يكون فى الجدار الجانبى ووسط علوى أيسر فى الحائط الخلفى او المؤخرة .

وفى النصوص المسرحية القديمة نجدهم يشـــيرون الى مواقع هذه الابواب والنوافذ بالرموز أيمن ـ ١ ، ايمن ـ ٢ ، ايمن ـ ٣ ، أيسر ـ١ ، أيسر ـ٢ ، أيسر ـ٣ وعلى كلا الجانبين ١ يقصد بها الفتحة الموجودة فى المسطح الاقرب الى أسفل خشـــبة المسرح أو البروسينيوم (أى الاطـار الخارجى لحافة خشبة المسرح) ، و ٣ يقصد بها الفتحة الموجودة فى أقصى المنطقة العلوية من خشبة المسرح . وحتى فى النصـوص الحـديثة كثيرا ما تستخدم هذه المسميات للدلالة على المداخل الموجودة فى المناظر الخارجية – وهى الفتحات الموجودة بين الاجنحة اى الكواليس .

(و) ابواب الفتح والغلق

على الممثل أن يغلق الباب بعد الدخول ما لم ينص على غير ذلك . ومن الناحية العملية ، نجد أن جميع أبــواب المنصة تتارجح الى خارجها فيما عدا الابواب الخارجية التي يجب ان تتارجح الى الداخل . أما الابواب الموجودة فى الجدران الجانبية فمفصلاتها مركبة على الجـانب الاعلى من المنصة . وعند دخول الممثل من باب حائط جانبى فعليه أن يمسك بالاكره بيده الممتدة فى اتجـاه أعلى المنصة ثم يفتح الباب ويدخل . وبعـد ذلك يمسك بالاكرة باليد القريبة من أســفل المنصة ويغلق البــاب . بهذه الطريقة يحتفظ الممثل بجسمه فى وضع مكشوف بالنسبة للجمهور أثناء الدخول . أما الدخول من باب فى الجدار الخلفى فيجب أن يكون فتحه باليد اليمنى اذا كانت مفصلات الباب على اليمين وبعد الدخول يجب أن يتم الاغلاق بنفس اليد . أما اذا كانت المفصلات على اليســار فيجب ان يتم الفتح والاغلاق باليد اليسرى .

(ى) الدخول والخروج (على خشبة المسرح)

١ ـ تلميحات (مفاتيح)(١) الدخول والكلام :

لا يمكن اخذ التلميحة الخـاصة بالـكلام كتلميحة فى نفس الوقت للدخول فتلميحة الدخول يجب أن تسبق تلميحة البدء بالـــكلام بمقدار

(١) Cues

الوقت اللازم للممثل حتى يظهر على المنصة ويسمع جملة التلميحة الخاصة به ليبدأ كلامه . ومع ذلك فهذا القول يتعدل بحسب المكان الذى سيلقى منه كلامه . فاذا كان من المفروض ان يسمع من خارج المنصة فيمكن استخدام تلميحة واحدة ، واذا كان سيلقى عند الباب ، فتسبق اشارة الدخول بدء الكلام بفترة زمنية قصيرة . وفى العادة يجب على الممثل لدى دخوله على خشبة المسرح ان يتكلم عند الباب والا ينتظر حتى يمشى الى وسطها .

٢ ـ دخول الشخصية على المنصة

من الضرورى دائما البدء بتقمص الشخصية قبل الدخول على المنصة . . تقمص الشخصية ، البس شخصية الدور تماما قبل دخول المسرح بخمس خطوات أو ست ، وثق من أنك ستفتح الباب ثم تغلقه وقد تقمصتها .

هذا ، وفى كثير من الاحيان تهمل العلاقة بين الشخصية والغرفة (المكان) مما يضر بكل ما فى الصورة المسرحية على المنصة من واقع . ينبغى على الممثل ألا يظن انه يدخل المنصة وانما هو شخصية محددة تدخل مكانا محددا وأن علاقته بالمكان يجب أن تتضح على الفور وتظهر من ادائه. وعن طريق ما يصدر عنه من فعل ومن رد فعل أو انفعال ازاء المنظر لدى دخوله يجب على صاحب الغرفة أن يهيىء نفسه لابراز شخصيته على انه صاحبها بالفعل . وعلى القيم (الخازن) أن يدخل غرفة الاستقبال بطريقة تميزه بوضوح عن بائع مثلا . ولا بد أن يكون لكل من صديق الاسرة ، وابن أصحاب الدار ، والزائر الرسمى ، والمشترى المأمول ، والبائع ، والسارق ومن اليهم أسلوبه وطريقته المميزة فى الدخول على الرغم من انهم ربما دخلوا الى منصة المسرح من نفس الباب أثناء سير أحداث المسرحية . ان اثراء الدور بالحركات والاشارات الصامتة هو ما يجعل المسرحية تعيش وتتنفس وتحدد معالم الشخصيات .

٣ ـ دخول الخدم

لقد أصبح هناك أسلوب محدد لدخول السعاة والخادمات والسفرجية ومن اليهم . فاذا كان الدخول من ناحية الجزء الاوسط العلوى الايسر من المنصة ، أخذ الخادم وضع المواجهة الكاملة للجانب الاوسط من الباب . فاذا كان الباب فى الجزء الاوسط العلوى الايمن من

المنصة ، اخذ وضعه الى اليسار . فاذا كان في الوسط مباشرة وقف الخادم عند الجانب الذى توجد فيه المفصلات فاذا كان بابا مزدوجا او قبه (على شكل قوس) فان الوقوف عند أى الجانبين صحيح . فاذا كان سيعلن وصول شخصية من الشخصيات ، فعليه أن يترك الباب مفتوحا. فاذا تلقى نداء عن طريق جرس فيحتمل ان يغلق الباب . وبعد أن ينتهى من اعلان وصول الشخصية ويتم دخولها عليه أن يخرج ويغلق الباب .

فاذا كان الباب في أى من الجدارين الجانبين ، فينبغي أن يكون وضعه دائما على المنصة بالنسبة للباب حتى يكون دخول الشخص الى المنصة أدناه . وعندما يتخذ وضعه فهو يواجه النظارة عادة بالبروفيل بمعنى ان يكون وضع جسمه موازٍ للحائط الجانبى . ومع ذلك فبعض المخرجين يفضلون عندما يكون المدخل من الجانب أن يواجه الخادم الذى سيعلن دخول احدى الشخصيات الهامة الامام مباشرة بحيث يصنع جسمه زاوية قائمة مع الحائط الجانبى . وتبعا لذلك يجب أن يكون الممثل على استعداد أن يعدل من الاجراء الاول الى الاجراء الثانى اذا رغب المخرج في ذلك .

ولا يجب على الخدم أن يعلنوا وصول شخصيات الا بعد أن يكونوا قد استقروا في أماكنهم المحددة لهم على المنصة . ومن ثم فان جمل التلميحات الخاصة بالخدم ، أى التى يعرفون بها بداية ما سيلقون من كلام ، بالغة الصعوبة . فبالنسبة للدخول يجب أن تكون التلميحة المسرحية مباشرة بدرجة كافية تسمح له بالدخول والوصول الى مكانه قبل أن يلقى بجملته التلميحية فاذا كان قد استدعى بجرس وكانت جملته التى سيقولها معادلة لـ «لقد دققت الجرس ياسيدى» فيجب أن يقولها عند فتحة الباب متخذا سمتا رسميا بجسمه دون أن يضيع وقتا في تهيئة نفسه لوضع اعلان الوصول

فاذا كان لدى دخول الخادم سيشارك شخصية هامة المشهد ، فعليه أن يأخذ وضعه كما لو كان سيعلن عن وصول الشخصية أو كان في الباب . فاذا كانت تعليمات مقتضبة بقى هناك . فلو كانت هناك جمل أخرى باقية ستلقى حتى ولو كان المشهد قصيرا ، فعليه خلال الجملتين الاولتين أن يمثل في مواجهة الممثل الآخر مباشرة على أن يتخذ اقصى الحذر حتى لا يسرق منه المنظر باتخاذ وضع عند نقطة أعلى المنصة حتى ولو كان طفيفا .

فاذا أحضر الخادم خطابا او صحيفة او بطاقة زيارة أو أى شىء ذى طبيعة مماثلة ، فعليه أن يتجه مباشرة قبالة الشـــخصية مع الحذر مرة أخرى من أن يقف فى وضع أعلى من الآخر · وفى القليل النادر أن يدخل خادم غرفة ويقترب من الشخصية قبل أن يقول ما لديه من كلام · فاذا اقتضى مضمون المشهد ذلك ، فيجب على الممثل ان يضـبط وقت دخوله حتى لا يكتفى بمجرد الدخول بل يمشى الى الشخص الذى سيحدثه وأن يكون فى ذلك الموضع ليأخذ تلميحه بدء جملته · وهذا أمر صعب لأنه لا يستيطع أن يسرع كما انه لا يستطيع أن يصل الى هنـــاك فى انتظار بداية كلامه ·

وفى العادة تكون أدوار الخدم قصيرة · فاذا استطاع الممثل معالجتها بنفسه ، فانه ســـوف يكون مبعث سرور المخرج · واذا لم يكن ذلك فى وسعه ، فانه يضـــيع جزءا كبـــيرا من وقت المخرج ووقت بقية الممثلين المشتركين فى المسرحية · ويجب عليه أن يدرك بنفسه أن توقيت الدخول مضبوطا ميسرا · وينبغى أن يكون حسن السلوك رسميا ، سليم العبارة والحركة دون أن يكون جافا أو مفرطا فى الجـد ولا يجب أن يكون بطىء الحركة حتى لا يبدو وكأنه يجرجر قدميه ، ولكنه يجب أن يكون أبطأ فى حركته من حركة الشـــخصيات الاخرى · ويجب أن يكون مهـــذبا والا يستدير تاركا الشخص الذى كان يخاطبه قبـل أن ينهى كلامه الذى جاء ليقوله ·

٤ ــ دخول شخصيات كثيرة

حينما يدخل عدد كبير من الاشخاص ســويا من مدخل جانبى فعلى المتكلم أن يدخل أولا الا فى حالات استثنائية قليلة · وعندئذ يستطيع أن يلتقط الجملة التى سيبدأ منها بطريقة أسرع ، وفضلا عن ذلك فعندما يتوجه بكلامه الى الممثل القادم بعده ، ففى وسعه أن يقف فى الوضع الذى يتيح للجمهور مزيدا من الرؤية دون حجاب أو عائق يعترض هذه الرؤية· فاذا كان المدخل فى المؤخرة ، فكثيرا ما يقبل المتكلم بعد أول شـــخص ، ويخاطب الشخص الاول ليدخل · ومع ذلك فثمة أوقات يدخل فيها أولا حين تكون الملاحظات اما عامة أو موجهة بالقطع الى شخص ما على المنصة مثـــلا ·

٥ ـ الخروج

يختلف تكنيك مغادرة المنصة قليلا عن تكنيك الدخول · وهنا يجب التمسك بالشخصية · فاذا كانت الشخصية مهمة فيجب أن يسير فى خط منحنى متجها الى باب الخروج · وعلى الممثل ان يفتح الباب الموجود فى الحائط الايمن باليد المقابلة لأعلى المنصة ثم يخرج ويغلقه باليد القريبة من أسفل المنصة · وتفتح الابواب الموجودة فى الحائط الخلفى بحسب الظروف التى يقررها أسلوب الاقتراب ·

وكالعادة دائما يجب أن تفتح الباب اليد القريبة من أعلى المنصة ما لم يتطلب الخروج وجود ظهر الممثل فى مواجهة الجمهور ·

٦ ـ خروج شخصيتين

حينما يخرج شخصان ، فالشخص المتكلم هو الذى يخرج اخرا اما مخاطبا الشخص الذى أمامه أو يلقى كلماته رادا على الشخص الموجود على خشبة المسرح ·

وكثيرا ما يكون القاء العبارة النهائية قبل الخروج ، بمجرد الوصول الى الباب ذا تاثير مسرحى كبير ، وقد ينقطع الكلام اذا القى الجزء الاول منه فى الغرفة (المنصة) وبقيته عند الباب حين يستدير الممثل · وهذا أمر يعتمد على الموقف ـ على أنه من الخطأ عموما الاقدام على حركة عبور وخروج طويلة تعرقل وتعترض سير الحوار التالى · ومع ذلك فيسمح بمثل هذا المنهج اذا كان الخروج على هذا النحو يشكل جزءا أساسيا من الحركة الدرامية للمسرحية أو الحالة الوجدانية للشخصية ·

واليك فيما يلى مثلا لخروج صعب لشخصين :

« أ » و «ب» عند الجانب الاسفل من الناحية اليمنى يتكلمان · أ على يمين ب · ويقضى الدور بأن يخرجا معا وأن يلقى أ بالجملة الاخيرة فى المشهد · ب يلقى آخر جملة له ويستدير ليخرج · يعبر المنصة ويفتح الباب · أ يلقى آخر جملة له أثناء قيامه بالعبور · أ يخرج من خلال الباب المفتوح يتبعه ب ·

ويمكن كذلك معالجة هذا الموقف بحيث يتم تاكيد الجملة الاخيرة للحصول على تأثير درامى أفضل · نعود الى نفس الموقف مع فارق واحد هو أن ب بعد القائه الجملة قبل الاخيرة يعبر ويفتح الباب · أ يتبعه

عبارته الاخيرة
ويلقى بجملته قبل الاخيرة . وحين يصل أ الى ب ، يلقى ب عبارته الاخيرة .
أ يقطع ب ويقف في الباب ويستدير ليواجه ب ويلقى عبارته الاخيرة .

فاذا كان الباب فى الجدار الجانبى فالخروج سهل . اما اذا كان الخروج سيتم فى مؤخرة المنصة ، فانه يكون أكثر صعوبة . فاذا كان الممثلون واقفين فى أسفل المنصة الى اليمين، او اسفلها الى اليسار فينبغى على المتكلم الرئيسى فى طريق الخروج ان يبدا عند اعلى المنصة اولا . فاذا كان الممثل أقرب الى الوسط ، فالوضع الابسط هو أن يبقى فى المقدمة ، متكلما عبر كتفه لمن وراءه ومن ثم يحقق للجمهور مزيدا من الرؤية . فاذا حدث وكان المتكلم عند الخروج قريبا من الجدار الجانبى فعليه بالضرورة أن يعبر امام ب ويدير ظهره ليخاطب ب وان يسبقه فى طريقه الى أعلى المنصة . وفى كلا الحالين يكون السير فى خط منحن امرا ضروريا .

فاذا كان « أ » و «ب» يتقاسمان المشهد في الوسط وجرى الخروج من أعلى المنصة فلا بد وان يستديرا بعيدا عن الجمهور فى وضع يكون أكبر جزء من جانب الوجه او الظهر فى مواجهة النظارة ثم يسيران الى أعلى المنصة . فاذا استقر الرأى على المبارات ، فعليهما أن يسيرا جنبا لجنب مع ادارة رأسيهما فى وضع البروفيل باقصى ما يستطيعان . فاذا كان لدى أ كلام اكثر سيقوله أو كان اكثر اهمية من ب عند الخروج ، فعلى أ أن يسبق ب قليلا ويستدير لينظر اليه .

٧ ـ الدخول والخروج خلال ستائر

حينما يدخل شخص خلال ستائر ويكون مضطرا لعدم كشف مؤخرة المنصة ، كأن يكون خارجا خلال ستائر الفصل ليعلن شيئا ، أو خارجا خلال الستائر التى اذا فتحت فسوف تكشف منظرا آخر . فعليه أن يحتفظ بنصفى الستارة فى وضع يتداخلان فيه بحيث تكون احداها فى أسفل المنصة والاخرى فى أعلاها بالنسبة له حين يمرق منها فى خط أفقى تقريبا . وحينما يخطو الممثل الى الداخل فعليه أن يجذب بيده المواجهة لأسفل المنصة ويخفة النصف القريب من أسفل المنصة فى الاتجاه الذى سيمضى فيه ، وباليد المواجهة لأعلى المنصة يجذب المؤخرة خلفه .

وحين يستدير للخروج خلال هذه الستائر يضرب الستارة القريبة

من اعـلا المنصة بيـــده القريبة من اعلى المنصة ايضـــا قبل أن يستعد للانصراف • وحين يستدير سوف يكون قادرا على رؤية الفرجة الموجودة فى الستائر من شعاع الضــوء المنبعث بينهما حيث ضربهما فصلهما • بعد ذلك عليه ان يدلف بده المقابلة لأعلى المنصة أمامه أثنـــاء مروره مرة أخرى على خط أفقى وبيده القريبة من أسفل المنصة يجلب نصف الستارة القريب من أسفل المنصة ، محتفظا بالذيل اطول فترة ممكنة اثناء خروجه تماما كما كان اثناء دخوله •

فى الاحوال التى يجوز فيها كشف الجزء الســفل من المنصة على الممثل أن ياخذ نصفى الستارة بكلتا يديه ثم يفرقهما ويخطو خلالهما فى خط رأسى • ويمكن ان يؤدى عملية الخروج بطريقة مماثلة •

ملحوظة : ينبغى عند السير فى أعلى المنصة باى من الطرق السابق الاشارة اليها مراعاة الاتجاهات المسرحية الخاصة باليسار واليمين بدقة• وهذه الاتجاهات تعنى يسار الخشبة ويمينها كما تعنى يمين ويسار الممثل فى معظم الاحوال • لكن هنا يكون المطلوب هو العكس على نحو مباشر فاى اتجاه يمين سوف يعنى بالضرورة يسار الممثل •

٨ ـ الدخول من اليمين او اليسار :

حينما يدخل ممثل أو يخرج من باب مفتــوح او قوس (قبه) فى أعلى المنصة ، يجب الاهتمام بمعرفة ما اذا كان سيدخل من يمين المنصة او من يسارها • ولما كانت المسافة بين الجدار الخلفى للمنظر وظهر خشبة المسرح مفروض انها ردهة او غرفة ، كان الاتجاه الذى يقبلون او يذهبون منه أمرا هاما • ومرة أخرى اذا كان خارجا فيجب ان يكون ظهره للجمهور بحيث يصبح معنى « الخروج من اليسار » معناه الدوران الى يمينه هو •

٩ ـ الوضع بعد النداء من خلال باب :

حينما يتعين على ممثل ان يذهب الى باب ليتادى شـــخصية اخرى خارج المنصة ، فانه يخطو الى الوراء عادة بعد النداء مسافة ثلاث أو اربع خطوات وينتظر حتى يدخل الشخص المنادى • وهذا الاجراء يتيح مسافة كافية تمنع وجود الممثلين على مقربة من بعضهم اثناء المنظر التالى ومع ذلك فهذا أمر واضح فنيا وعرفيا • ومن الافضل البحث عن باعث لهذا الافساح اذا كان ذلك ممكنا • وفى وسـع الممثـــل الذى نادى أن يمضى

مبتعدا عن الباب حتى يصل الى مكانه المحدد فى الغرفة . ويمكن للمنادى - اذا كان ذلك مرغوبا أن يقترب من الباب الجانبى من أعلى ثم يخطو قليلا الى الامام بعد النداء، ويسمح للشخص الداخل لكى يمضى مباشرة الى المنصة قبل أن يستدير ويرى المنادى الذى يقبل نحوه ليشاركه المشهد .

١٠ـ الدخول والخروج اثناء التدريبات :

فى أثناء التدريبات حين لا تكون هناك أبواب يمكن التمرين عليها فيما يتعلق بالدخول والخروج ، يجب على الممثل أن يحدد بقدر الامكان توقيت دخوله . فاذا ما دخل فيجب أن يضرب الارض بقدمه بشدة حتى يجعل الممثلين الآخرين يعرفون انه قد دخل . وهذا تقليد مرعى فى التدريبات المسرحية وهو عون مؤكد للممثلين والمخرج . وكثيرا ما يعمد الممثل الى اتيان هذه الضربة بقدمه عند خروجه خلال الباب الوهمى ليعرف الممثلون الذين مازالوا فوق المنصة بأنه قد خرج من المشهد .

تمرينات على الدخول والخروج

١ ـ **المنظر** : نافذة على الجانب الاسفل من اليمين ـ عقد (قوس أو قبة) فى الوسط الاعلى وعليه ستائر مشدودة ـ باب فى الجانب الاسفل من اليسار مقعد فى الجانب الاسفل من اليمين ـ منضدة فى الوسط من اليمين ـ كنبه فى الوسط من اليسار مقعد فى الجانب الاسفل من اليسار .

(أ) يدخل كل طالب ويخرج مع فتح الباب الموجود فى الجانب الاسفل من اليسار ويغلقه .

(ب) يدخل كل طالب ويخرج من الستائر الموجودة فى الجزء الاوسط العلوى من المنصة مع مراعاة عدم كشف مؤخرة القوس .

(جـ) أ جالس فى الجزء الاسفل الى اليمين ـ ب واقف بجوار أ . يخرجان من ناحية الجزء الاسفل من ناحية اليسار ـ أ هو الذى يتكلم معظم المشهد .

(د) أ و ب جالسان على كنبه (أ فى وضع أعلى على المنصة بالنسبة لب). يخرجان يمينا من ناحية الجزء الاوسط العلوى ـ ب هو الذى يتحدث معظم المشهد .

(هـ) أ و ب جالسان على كنبه (أ فى وضع أعلى بالنسبة لب) · يخرجان من ناحية الجزء الاسفل يسارا ـ أ هو الذى يتكلم معظم المشهد ·

(و) أ جالس فى الجزء الاسفل الايمن ـ ب واقف بجوار أ ـ يخرجان من ناحية الجزء الاسفل يمينا ـ أهو الذى يتكلم

(ز) أ ينظر من الشباك فى الجانب الايمن من اسفل ـ ب يدخل الى الوسط من اليمين ـ يخرج الى الشباك فى الجزء الاسفل من اليمين وينظر منه ب يخرج الى الكنبة ـ أ و ب يقتسمان المشهد ـ ب يجلس على الكنبة ـ أ يخرج الى يمين المنضدة ـ أ و ب يتطلمان من الوسط الى اليمين ـ أ و ب يخرجان من الوسط الى اليسار وهما يتكلمان ـ أ و ب يدخلان الى الوسط من اليسار ـ أ يتكلم ـ أ و ب يخرجان الى الجزء الاسفل من اليسار ثم يخرجان من الجانب الاسفل من اليسار ـ أ و ب يدخلان من الجانب الاسفل الايسر ـ ب يتكلم ـ يخرج الى اليسار ـ أ و ب يتقاسمان المنظر عند الوسط ـ أ و ب يخرجان من الجزء الاوسط العلوى الى اليمين ـ يقتسمان المنظر ·

٢ ـ شخصية تدخل

المنظر : غرفة ما ـ باب حقيقى فى الجزء الاوسط العلوى

شخصيات المشهد :

(أ) سيدة البيت ·

(ب) خـادم ·

(جـ) مخبرة صحفية ·

(د) سيدة صديقة ·

(هـ) مخبر صحفى ·

(و) والد أ العجوز ·

(ز) لـص ·

(س) طفل أ ·

(ع) صديق لصديق ومعه خطاب توصية ·

(ف) الزوج الذى يمتلك المنزل ·

(ص) بائـع ٠
(ز) بلطجى يبتز الاموال بالتهديد ٠
(ل) الخادمة ٠

مشاكل : (أ) كل منهم وقد تقمص دوره يدخل على انفراد ، يغلق الباب ينفعل بجو الغرفة ، ثم يجلس ٠

(ب) يؤدى كل واحد من الطلبة تمثيل احدى الشخصيات ٠

تمرين على دخول الخادم واوضاعه :

المنظر : نافذة فى الجزء الايمن من اسفل المنصة ـ باب (عملى) فى يسار الوسط = مقاعد فى الجزء الاسفل من اليمين واليسار ـ مكتب فى الجزء الاوسط من اليمين وعلى يمينه مقعد ـ كنبة فى الجانب الايسر من الوسط ٠

الشخصيات :

سير اندرو
مستر باكستر
كارلتون الخادم
ليدى دورا
السيد (مستر) ايستون
ليدى فابورد
سير جورج جورج

سير اندرو جالس الى مكتبه ناحية الجانب الايمن من الوسـط ـ دورا جالسة على الكنبة فى الجانب الايسر من الوسـط ـ باكستر واقف فى الوسط ٠

سيراندرو : حقا اننى اخشى الآن يامستر باكستر أن الامر يبدو مستحيلا ٠
باكستر : لكن يجب أن أعرف ما تناولته فى طعام الافطار ٠
سيراندرو : ينبغى أن اقول وداعا ٠
باكستر : دقيقة واحدة من فضلك ياسيدى ٠ هـل تتنـاول مسحوق

الشوفان او مجرد توست بالشاى ؟ هل تسمح ياسيدى ؟ (يدخل كارلتون) .

كارلتون : هل ضربت الجرس ياسيدى ؟

سيراندرو : من فضلك وصل هذا الرجل الى الباب .

كارلتون : من هنا ياسيدى . (باكستر وكارلتون يخرجان) .

سيراندرو : أعصابه متينة الى حد لا يصدقه العقل .

دورا : لقد اضطربت الامور منذ ظهر اسمك فى الصحف .

سيراندرو : بل لم اعد أجرؤ حتى على الخروج فى سيارتى .

دورا : صورونى أمس أثناء مغادرتى للمنزل (كارلتون يدخل)

كارلتون : (يقدم ما ورد من رسائل وصحف وما الى ذلك لسيراندرو) :

كارلتون : الايفننج بوست ياسيدى .

سيراندرو : شيء غريب هذا الكلام الذى ينشرونه عنى ياكارلتون لا تسمح لأحد من هؤلاء الصحفيين بالدخول هنا مرة أخرى .

كارلتون : لن اسمح لأحد منهم ياسيراندرو .

سيراندرو : ولا لدقيقة واحدة

كارلتون : سأتدبر هذا الامر

سيراندرو : اعط الصحيفة لليدى دورا .

كارلتون : سمعا سيدى. (يستدير لليدى دورا) الايفننج بوست سيدتى.

دورا : شكرا ياكارلتون . (يستدير ليخرج) اوه ، ياكارلتون .

كارلتون : افندم سيدتى

دورا : تأكد من أن النوافذ الموجودة ناحية الباب الامامى مغلقة

كارلتون : حاضر سيدتى . (يخرج)

دورا : أندرو . هل قلت لكارلتون انك تريد السيارة الليلة ؟

سيراندرو : الا تكفى سيارة أجرة لهذا الغرض ؟

دورا : افضل سيارتنا

سيراندرو : لو فعلنا لأسرع الصحفيون باللحاق بنا (كارلتون يدخل)

كارلتون : وصل سيد يريد مقابلة سيراندرو

دورا : هل لديه موعد ؟

كارلتون : لا ياسيدتي

دورا : الم تقل له انه خارج الدار ؟

كارلتون : متلهف على لقائه .

دورا : سيراندرو ليست لديه نية مقابلة احد اليوم

سيراندرو : ما اسمه ؟

كارلتون : لا يريد أن يعلن اسمه

دورا : ألا تعرف ياكارلتون ان سيراندرو لن يستقبل احدا لا يريد أن يعلن اسمه ؟

كارلتون : قال انه جاء في أمر هام ياسيدتي .

سيراندرو : لا أستطيع مقابلة أحد لا يذكر اسمه

كارلتون : نعم ياسيدى (يخرج)

دورا : شيء لا يقبله العقل .

سيراندرو : قلت له مرات ومرات ..

دورا : اذن لا بد أن تقول له مرة أخرى (كارلتون يدخل)

كارلتون : السيد ايستون (ايستون يدخل ـ كارلتون يخرج)

ايستون : مساء الخير ليدى دورا . كيف حالك يا أندرو ؟

سيراندرو : الصحافة تحاول دفعنا للجنون .

دورا : شخص يدعى باكستر يعمد الى مضايقتنا . (يدخل كارلتون)

كارلتون : ليدى فايوود . (تدخل ليدى فايوود ـ يخرج كارلتون)

دورا : كيف حالك ياعزيزتى ؟

فايوود : وانت . كيف حالك يادورا ؟ كل سنة وانت طيب يا اندرو . اوه مستر ايستون ، لم أكن أتوقع ان اجدك هنا . كيف حالكم جميعا ؟

دورا : لسنا على ما يرام . الصحافة دائما وراءنا . (يدخل كارلتون)

كارلتون : سير جورج جورج . (يدخل سير جورج ـ يخرج كارلتون)

اندرو : اهلا بعزيزى جورج · كيف حالك ؟

جورج : حسن جدا ، وانت ؟

دورا : ليس على مايرام · الصحافة تضايقنا دائما ·

سيراندرو : شخص يدعى باكستر مصمم على ان يعرف نوع الطعام الذى أتناوله فى الفطور · (يدخل كارلتون) ·

كارلتون : (منتحيا بسيراندرو جانبا) : السيد الخطير جدا له اسم هذه المرة ياسيدى ·

سيراندرو : ادخله

كارلتون : حاضر ياسيدى

جورج : أمر مضحك والله · لم يدر بخلدى قط ان افكر فيما اكلت · لكن فلأسالك ماذا تأكل حقا ؟

سيراندرو : توست وقهوة ومربى · وانت ·· (يدخل كارلتون)

كارلتون : السيد باكستر ·

(س) الانصات

ليس ثمة كلام كثير يمكن قوله عن قيمة الانصات وتطور فن الانصات على خشبة المسرح · وان التمثيل بغير كلام لأكثر صعوبة من التمثيل بالكلام ولكن كلا النوعين يتساويان فى الاهمية · فاذا اختفى ممثل من المشهد فى لحظة توقفه عن الكلام لانكسر الايهام بالواقع على الفور ـ هذا هو ما قد يحدث ما لم ينفعل الممثل المالك لزمام الدور بالشخصية التى يؤديها فى مواجهة كل شخص وازاء كل سطر فى المسرحية كما لو كان يتابع افكار الآخرين · ويجب أن تتم مثل هذه الانفعالات حين يكون الممثل واحدا من بين مجموعة ، على أن يخفف من حدتها كما سبق القول حين يكون الشخصية الرئيسية التى يتركز عليها الاهتمام ·

فاذا كان الممثل فى وسط المنظر وكان الشخص الآخر يتكلم ، فعلى الشخص الصامت أن :

١ ـ يصغى · ثم حتى قبل أن ينتهى الممثل المتكلم من كلامه ، عليه أن ـ

٢ ـ يظهر انفعاله بفكرة الممثل المتكلم ثم ـ

٣ – يفكر فى الفكرة عند الرد –
٤ – يلتقط انفاسه ثم –
٥ – يلقى بالتلميحة

١ – المواقف الجانبية ومواقف المناجاة

الموقف الجانبى على خشبة المسرح هو حديث قصير يلقى فى وقت يكون فيه ممثلون آخرون يؤدون ادوارهم عليها · وهو يعبر عادة وبطريقة مسموعة عما يدور بفكر المؤدى او ما يعرف أن الآخرين لا يعرفونه أو ما يريد المؤلف المسرحى ان يسمعه جمهور المشاهدين دون الممثلين الآخرين ·

على ان المسرحيات العصرية لا تتضمن مثل هذه التقاليد الدرامية العتيقة · فاذا حدث ووجدت فيها وكان المفروض انها مسرحيات عصرية فانها تعتبر ضعيفة فنيا · فاذا كانت الاجزاء الاخرى من المسرحية على نفس المستوى من الضعف والهزال الذى تشير اليه المواقف الجانبية فربما كانت لا تستحق الاخراج أو التقديم على خشبة المسرح · ومع ذلك فاذا وجدت المواقف الجانبية فى مسرحية حديثة وبدا ان تقديمها افضل لأسباب خاصة أو ان كانت المسرحية تنتمى الى أنواع عتيدة متقدمة زمنيا مثل درامات اوسكار وايلد وتنتج بطريقة عصرية ، فيجب بذل عناية اكبر لمعرفة ما اذا كان من غير الممكن حذف هذه المواقف كلية مع تقديم المادة المسرحية التى تحتويها بأسلوب الاشارات والايماءات الصامتة ·

فاذا استحال حذف المواقف الجانبية ، فيجب على الممثل ألا يقرأها وهو يواجه الجمهور مباشرة وانما يبتعد عن الممثلين الموجودين على المنصة مع استخدام مزيد من الحركات والايماءات الصامتة مع الجمل والقراءة بصوت اكثر انخفاضا من نبرة الكلام · ولايجب هنا التركيز على العبارات وانما على البانتوميم والعمل الصامت الذى يصاحبه اما الممثلون الآخرون فعليهم أن يشغلوا أنفسهم بأمور ثانوية أو حركات غير ملفتة ·

وتكون المواقف الجانبية فى الدراما الكلاسيكية ركنا رئيسيا ومشروعا من المسرحية وفضلا عن ذلك فهى آكثر اهمية فى تقرير أسلوب وطريقة الاخراج للون التاريخى · وينبغى القاؤها على النظارة مباشرة · وفى الوقت الذى تلقى فيه هذه الاجزاء الجانبية من المسرحية ، فللممثلين غير المتكلمين الموجودين على خشبة المسرح أن يلزموا مواضعهم أو بمعنى

آخر «يجمدوا» انفسهم على الوضع الذى يكونون فيه . وفى الانتاج المسرحى الجاد لمسرحية متقدمة زمنا ، لا يصح للممثل أن يحملق فى الصف الامامى من صفوف النظارة أو يضع يده على فمه ليمنع الممثلين الآخرين الموجودين على المنصة من سماع ما يقول . اما اذا كان العرض المسرحى من النوع الهزلى فقد يكون لهذا الاسلوب تاثيره .

أما المناجاة فحديث طويل يلقى حين يكون الممثل وحده على المنصة . وقد تكون محتويات هذا الموقف عرضا مباشرا ، أو وضعا لخطة او مؤامرة أو شرحا لموقف او افكار أو ورطة ذهنية . ومثل الموقف الجانبى كثيرا ما يجوز حذفها ويستبدل البانتوميم بها . فاذا لم يتسن التخلص منها فى عرض مسرحى حديث ، فينبغى الاستعانة بكثير من الحركة الحية والبانتوميم ومزجه بالحوار . وتلقى كلمات موقف المناجاة بصوت أرق من المعتاد ولا يوجه للنظارة .

ويجوز فى الدراما الكلاسيكية الاتجاه بالكلام للجمهور مباشرة مع انتقال الممثل الى دائرة الاضواء الارضية لالقائها . وهذا يتوقف على ما اختاره المخرج من اسلوب او طريقة للاخراج .

وفى العرض المسرحى « لهاملت » بالازياء الحديثة ، لم يقم الممثل «بازيل سيدنى» عند القائه للجملة الشهيرة « أن تكون أو لا تكون » بتوجيهها مرة واحدة للجمهور . وانما كان يشعل سيجارة ويقف فى أعلى المنصة . وهو يلقى بأنظاره عبر الشرفة ، ويتحرك الى الجزء الادنى من المنصة ، ويخطو وهو غارق فى التفكير متجها الى دكة بلا مسند عند دائرة الاضواء الارضية ثم يرقد عليها ممددا ظهره وهو مستمر فى التدخين .

(ف) أوضاع الانفتاح والتغطية والعمل التمثيلى المصاحب

اذا حللنا التكنيك السابق للحركة والاوضاع بعناية ، لاكتشفنا انه موضوع أولا وأساسا حتى يمكن الجمهور من مشاهدة الممثل . فكل حرفية الممثل يتوصل اليها للاحتفاظ بالشخصية فى علاقة صحيحة بغيره من الممثلين ولاشراك الجمهور فى الوقت نفسه حتى يستطيع أن يفهم ما يجرى بالاضافة الى تعبيرات الوجه والجسم التى تنقل اليه الحالة الذهنية والوجدانية للشخصية التى يؤديها الممثل .

ولقد أجرينا بالفعل تدريبات على التغطية أو الستر ، كما هو الحال فى أشياء كثيرة منها مفتاح النور مثلا . وهذه الحركة تؤدى بأناة لاخفاء

عملية ميكانيكية قد لا تتفق فى توقيتها تماما مع النتيجة المرجوة ان لم تتم تغطيتها • وعلى كل حال ففى أى مسرحية يجب الا يستر العمل وانما يفتح للمشاهدين •

والحركة الحية فى التمثيل حركة مرتبطة بمناولة شىء أو بحركة بانتوميم صرفة • ويمكن التغاضى عنها أثناء كلام الممثل أو عندما تكون هناك سكتة واضحة فى تتابع الديالوج • وبعض الاعمال تحجب وتغطى• وغالبا ما تنجز دون أن تسترعى الانتباه ، ولكن أحيانا ما تؤدى بتركيز شديد حتى تشد المتفرجين للتعرف عليها وتمييزها •

وفى التدريبات النهائية يجرى العمل بعناية تامة بكل الحركات والاوضاع • وفى الفرق التمثيلية وحتى فى تدريبات الاخراج فى نيويورك يقرأ الممثل فى السيناريو الخاص به فى البروفات الاولى بصوت مرتفع ، لكن فى نبرة منخفضة نوعا عن القائه للحوار الخاص به ، ما يجب أن يدور من عمل أثناء القاء الحوار • ولا بد له من قراءة كل التوجيهات وأن يدرس عمله كما يدرس حواره بالضبط • ويجب على الممثل أن يقوم بالعمل فى أداء صامت بانتوميم فى كل التدريبات مع مراعاة تصور كل خطوة فى أسلوب يؤدى الى صالح العمل • ويجب عليه أن يراعى الوقت، ما أمكن ، الذى سيضيع فى انجاز الفعل عندما يتم فى صورته النهائية بالاثاث وتدريبات الملابس • فمراعاة «الوقت» بدقة فى استعمال الاشياء فى البروفات سينقذ وقت الممثلين والمخرج فى التدريبات النهائية بالملابس أو الاثاث • وبالتروى والتصور قد يمكن قياسها بدقة • وبحل مشكلة التوقيت يمكن تنفيذ العمل مع مراعاة علاقته بالمتفرجين • هل يستر الفعل او يفتح أمام المشاهدين ؟ يخفى أم يركز عليه ؟

وعندما يمتلىء العمل ويتضمن حركات زائدة فى جزء أو كل المنصة فيجب على الممثل أن يصل الى التدريبات مبكرا عدة مرات حتى يمكنه ان يحدد بالضبط الوقت اللازم بالفعل للوصول الى المكان المحدد له • وان أى حركة حية طويلة او متضمنة تحتاج الى هذا النوع من التدريب الخاص •

والآن سنتناول أمثلة تتعلق بالتقسيمات والأساليب الفنية التى سبقت الاشارة اليها •

١ ــ أمثلة لمواقف تكون فيها التغطية مقصودة •

(ا) الاكل والشرب على خشبة المسرح

في معظم أمثلة الحركة الحية المستورة التى ذكرناها حتى الآن ، كانت التغطية تتم عمدا لأنها اما أنها كانت تنطوى على اعتبارات آليـــة او المضايقة التى تحدث نتيجة استنفاذ كمية كبيرة من الطعام الحقيقى فى الوقت الذى تترى فيه كلمات المسرحية وتمضى فى سبيلها · ان تهيئة عملية تناول الطعام والايهام بها على المسرح تحتاج الى مزيد من العرض والشرح ·

فالممثلون لا يحبون اكل طعام غير حقيقى او شرب كميات من الشاى البارد او اية بدائل آخرى مهياة مسرحيـــا · فليست عملية استهلاك كمية من هذه المواد ليلة بعد أخرى أمرا غير مستحب فقط ، وانما طبقـا للتقاليد التى تقضى بعدم الكلام فى الوقت الذى يكون فيه الفم مملوءا بالطعام ، يصبح الكلام عسيرا للغاية ·

ومن ثم فان جميع مراحل هذه العملية ايهامية · فاذا كان المشهد يتضمن عملية تناول طعام ، فان الممثل يقضى وقتا طويلا فى مضغ الطعام وطحنه · ومن ثم فالطعام الذى يقدم على المسرح ينبغى ان يكون طريا وسهل البلع · ويستخدم البيض فى اية صورة من صوره بدلا من أى نوع من أنواع الطعام الأخرى · وفى الواقع ان قطعا صغيرة جـــدا من الطعام هى التى توضع فى الفم · فالممثل وهو يتناول هذه القطع الصغيرة يأكلها ، وهو يفتعل حركات بالفكين توحى بانه يتناول قطعا أكبر · وهذا هو البانتوميم الصرف ، لكنه ينبغى أن يكون مقنعا اذا كان الهدف هو ان ينقل التأثير الخاص بانه يأكل بانتظام · وهنا لا يقدم على المائدة غير القليل من الطعام ومن ثم فبلقيمات صغيرة وقليلة وكثير من المضغ ، يترك الممثل فى الطبق معظم ما قدم له · فاذا كان جالسا الى المائدة عنـــد الجانب الأدنى من المنصة وظهره للجمهور فانه لا يأكل شيئا بطبيعة الحال ، وانما يوهم بكل عملية وضع الطعام فى فمه ومضغه وحركة مد يده لتناول أدوات الطعام ·

وينبغى استخدام الأوانى والاوعية غير الشفافة كلما أمكن ذلك · وكثيرا ما نزيف السائل المستخدم ، فالماء يقوم مقـــام كل السوائل الأخرى ، وكثيرا ما لا يوضع شىء أصلا فى هذه الأوانى · وسواء كان الأناء أو الوعاء يحتوى شيئا أم لا ، فالممثل يمس الكاس وما شـــابه بشفتيه كما لو كان يشرب ، ولا يسمح بشىء أصلا أو يسمح بالقليل منه

ليدخل فمه . بعد ذلك ينبغي عليه ان يستوثق من انه يبلع او انه يقلد حركة البلع (بانتوميم) حتى يمكن رؤية احبال الحنجرة وهى تتحرك اثناء رفعه الكأس الى شفتيه .

فاذا كان السائل فى كوب شفاف ويمكن للجمهور أن يراه تصبح العملية مزيجا من المنصرين الفنيين السابقين الخاصين بالأكل والشرب . ويجب الا يكون الكوب مملوءا عن آخره او يجب الا يملأ اصلا . فاذا حدث وكان على ممثل مبتدىء ان يصب شرابا ويقدمه لممثل آخر اكثر دراية لكى يشرب ، فيجب أن يفهم الا يملأ الكوب قط . ويكفى أن يملأ الى ثلاثة أرباعه او ما يزيد قليلا عن منتصفه . ثم يشرب الممثل منه قليلا ويوحى بانه يشرب أكثر مما يفعل ثم ينهى آخر الأمر بترك الكوب وهو يكاد أن يكون مملوءا كما كان حين قدم اليه . وهناك استثناءات بطبيعة الحال حينما تقول المسرحية ان السائل قد انتهى كله او ان الممثل عليه أن يشربه حتى الثمالة ، لكن فى هذه الحالات لن يكون فى الكوب غير القليل ابتداء .

ويعمد الممثل عادة الى الاحتفاظ بيده حول الكوب حتى يغطى ويخفى كمية السائل القليلة الموجودة فيه بالفعل . فاذا كان السائل غير حقيقى وكان من المفروض ان يشرب الممثل منه جرعة كبيرة ، فيجب مراعاة منحه الوقت الكافى لذلك . وفى كثير من الأحيان يحدث ان ينتهى الممثل من شرب ما فى الكأس بسرعة تؤدى الى كشف عملية الخداع .

فاذا كان المفروض ان يكون الشراب قوى التأثير (الخمر يجب أن تزيف دائما) فيجب على الممثل ان يتأكد من أنه يمثل تمثيلا صامتا « بانتوميم » وفقا لانفعال الشخصية الطبيعى . وهذا يستدعى اظهار تعبيرات على الوجه متفاوته الشدة وقد يقتضى الأمر أحيانا ان يسعل الممثل حتى يتقن هذا الدور . فحتى السكير المدمن تظهر على وجهه تعبيرات خاصة محددة . ومن المهم بالنسبة للممثل ان يأكل ويشرب بطريقة مقنعة على خشبة المسرح .

(ب) كيف يؤدى الممثل مواقف اطلاق النار والطعن والانتحار

من السهل أن نتخيل إنه فى اى من هذه المواقف يستخدم كثيرا من وسائل التعمية والتغطية . فعند قتل شخصية باطلاق الرصاص عليها فعلى القاتل أن يحتفظ بمسافة بينه وبين القتيل . وهذه المسافة

من شأنها أن تقلل خطر النـــار او الاصابة بالحشـــوات الموجودة فى الخراطيش الفارغة . ويجب على القاتل ، الا فى الحالات القصوى ، ان يكون فى وضع ادنى للشخص الذى سيصوب عليه النار ، حتى لا يحدث الاطلاق على الجمهور أو فى اتجاهه . وينبغى على الممثل الذى سيطلق النار ان يسدد مسدسه فى اتجاه ادنى خشبة المسرح قليلا بالنســـبة للشخصية التى ستصبح ضحية . والواقع ان الجمهور لن يلحظ حيلة السرقة المسرحية هذه . فاذا كان الممثل الذى سيتعرض لاطلاق النـار عليه واقفا عند أدنى الخشبة بالنسبة لضارب النار وعلى جانبها بحيث يكون بالقرب من الجدار الجانبى ، يستطيع الضارب ان يسدد سلاحه الى أعلا الخشبة قليلا . ولا ينبغى ان يكون التصويب فى اتجاه الجمهور بحال . فاذا كان ولابد من ذلك وكان على القاتل أن يكون فى أعلى خشبة المسرح . فينبغى فى هـذه الحالة ان يغطيه ممثل آخر او ان يكون فى وضع أعلى ومباشر بالنسبة للذى سيقتل وان يحجبه ويغطيه . عند ذلك يستطيع القاتل ان يصوب الى أسفل فى اتجاه ارضية الخشبة ، أعلى قليلا من مستوى الممثل الواقف عند أسفل المنصة وهـــا لن يتمكن الجمهور من رؤية عملية التعمية هذه .

فاذا تطلب الموقف ان يتم القتل بخنجر كما هو الحـــال بالنسبة لمعظم مسرحيات شكسبير ، فينبغى مرة أخرى ان تغطى عملية القتـــل الفعلية . وقد يرغب المخرج فى أن يتم المشهد بواحد من طرق كثيرة ، لكن على أية حال يجب ان يكون فى وسع الممثلين تبين المشكلة . ومساعدته على حلها . فاذا وضع المخرج القاتل فى أعلى المنصة بالنسبة للممثل الآخر ، فيمكن اجراء عملية الطعن فى ظهر الممثل الآخر وبهـــذه الطريقة تغطى العملية . أما اذا كانت الطعنة ستتم فى صدر الضحية ، فيمكن للقتيل ان يستدير ويغطى الطعنة بنفسه .

فاذا كان القاتل فى أسفل المنصه ، فعليه هو نفسه أن يغطى الطعنة بتغطية الضحية .

ويجب ان يبدا الطعنة بقوة شديدة وحركة عنيفة مع تخفيض السرعة باقتراب السكين من الجسم . وبمجرد تغطية الخنجر توجه الطعنة بعيدا عن الشخص . فدخول الخنجر فى الجسم أسهل من خروجه ، ومن ثـم فلابد من استخدام جهد أكبر عند التمويه بسحب السلاح . وليـس ثمة ما يمكن أن يكشف هـذا التمويه ويجعله أكثر وضـــوحا من استلال السكين فى سرعة ويسر .

فاذا لم يكن السلاح المستخدم سكينا او خنجرا وانما سيفا كما هو الحال في المبارزة ، تستخدم نفس المعالجة في التغطية • ويقوم الممثل بتمرير السيف بين الذراع الموجود في اتجاه اعلى المنصة والجسم ويجب احيانا ان يظهر طرف السيف وراء الجسم كما يجب ان تؤدى قوة سحب السيف باسلوب البانتوميم •

وفي جميع هذه الحالات الأخيرة يجب التخلص من السلاح المستخدم على الفور حتى يحال بين الجمهور واكتشاف عدم وجود دم عليه • ويمكن القاؤه على الأرض نحو ركن بعيد من اركان المنصة • ويمكن مسحه فورا بشيء يمكن التخلص منه وابقاءه بعيدا عن الأنظار كما يمكن اعادته سريعا الى غمده ، لكن لابد من اخفائه عن الأنظار •

ويجب على الممثل المطعون الا يسقط في التو وانما ينبغي ان يترنح لحظة • وفي وسعه ان يساعد على تاكيد الوهم بالحقيقة بالتشبث بالجزء المضروب او المطعون من الجسم وباظهار أنفعال واضح بانه يعاني سكرات الموت وهو يترنح ويكاد يسقط طريحا على الأرض • وبعد هــذا الانفعال يصبح عمله أكثر صحة واقناعا اذا قطع الممثل سقوطه بان يسقط أولا على قطعة من قطع الأثاث ويتكىء عليها وهو يرتمي على الأرض • والجزء الأخير من هذه الحركة وحده هو عملية سقوط فعلية • وعند السقوط تكون حماية الركبتين هي الجزء الشاق فيها • وما ان تستقر الركبتــــان على الأرض حتى يصبح الوقوع على العجز ثم الأرض امرا هينا •

فاذا تم الوقوع من وضع الوقوف التام ، فعلى الممثل ان يستوثق من ان القدمين مستقرتان على الأرض ولا يجب انيقفز الى اعلى •

ويجب ان يرتب الوضع بحيث تكون راسه في اتجاه اقرب الى أسفل المنصــــة من قدميه لانهما قبيحتان وادعى الى اعطــاء مظهر مضحك للجثة الهادئة •

فاذا كان الموقف يتطلب ان يساعد ممثل في حمل جسم الى خــــارج المنصة فعليه أن يستوثق من ان راس الضحية في وضع اعلى من قدميه • وفي معظم الأحوال يجب ان يكون في الناحية السفلية من الخشبة بالنسبة للجسم حيث ان الوجه المنبطح عرضة لأن يبدو مضحكا ومن ثم تكون تغطيته مسرحيا عونا ثمينا في الابقاء على الجو الدرامي للمشهد • وعند حمــــل جسم الى خارج المنصة يجب ان يخرج الراس اولا •

وفى مواقف الانتحار ينبغى على الممثل ان يحجب الأسلوب الذى سيتبعه على الجمهور بنفسه . وهو فى العادة يستخدم سكينا لأنه أسهل من حيث الاخفاء والتغطية . وهو يبدأ الموقف فى وضع مواجهة للنظارة. وبينما هو يدفع السكين فى صدره متظاهرا بانه يفعل ذلك بجهد وقوة ، يستدير فى مواجهة اعلى المنصة (أى يصبح ظهره للنظارة) ولا يجب أن يترك السكين تسقط وانما عليه أن يحتفظ بها فى يده وهو يسقط . وسقوطه يشبه من حيث الطريقة ما سبق ان وصفناه ، بمعنى ان يترنح حتى يهبط باحدى ركبتيه الى اسفل ثم ينطرح على أعلى فخذيه .

وحينما يسدد شخص غدارة الى صدره يجب ايضا ان تؤدى هذه الحركة باسلوب الخداع والتمويه . بأن يصوب الطلق النارى بحذاء الجسم فى اتجاه الأرض وثمة امثلة احتفظ فيها بعض الممثلين بالغدارة فى الجيب مما يعنى ان الطلق اما انه قد سدد الى الامام وفى محاذاة الجسم أو انه اطلق الى الوراء . وفى الامكان كذلك ادارة الظهر للجمهور مع اطلاق النار نحو الأرض مباشرة .

اما العيار النارى الذى ينطلق أثناء عراك فيتم على النحو التالى :

يدخل الممثلون فى عراك واشتباك باجسامهم واذرعهم المواجهة لأسفل المنصة تاركين مساحة مكشوفة على الجانب العلوى . وفى أثناء وقوع احدهم فى قبضة الآخر الماسك بتلابيبه يصوب عيارا نحو الأرض والممثل الذى لا يطلق النار هو ذلك الذى يصارع بعنف فى أثناء قيام الضارب برفع الغدارة استعدادا للضرب .

وفى الغالب تطلق الغدارات على خشبة المسرح لا من خارجها كما يظن الكثيرون . فهناك دائما شخص خارج المنصة (فى الكواليس) واقف فى حالة استعداد ومعه خرطوشة ـ فاذا لم تنطلق الغدارة الموجودة فى يد الممثل ، اطلقت الأخرى الموجودة خلف الكواليس . ويجب ان يرتب الممثل هذا الأمر مع مدير المسرح أو الشخص المنوط بهذه العملية خلف الكواليس. ويجب الاتفاق مبدئيا على عدد المحاولات التى سيقوم بها الممثل . وفى العادة يقوم الممثل بمحاولة واحدة قبل اطلاق النار من الغدارة الاحتياطى .

٢ ـ العناق والتقبيل :

اذا اديت عملية العناق أثناء وقوف كلا الممثلين ، فمن الممكن التوصل

للوضع الصحيح اولا باتخاذ وضع رقص طبيعى عمليا . فيضع الفتى يده اليمنى تحت الذراع الايسر للفتاة وحول ظهرها فى اتجاه كتفها الايمن . وبدلا من ان يتناول الفتى يد الفتاة اليمنى فاما أن يدور حول خصر الفتاة أو يرفع نفسه أعلى ذراعها او عظمة كتفها الايمن . ثم تضع الفتاة يدها اليمنى على كتف الفتى الايسر فوق « قلابة » سترته أو حول رقبته أو قد تصفف شعره . وعندئذ يكون ذراعها الايسر حـــول كتفه الايمن . وعلى الفتى ان يضع قدمه القريبة من أسفل المنصة وراء قدم الفتاة القريبة من أسفل المنصة كذلك وعلى قرب شديد منها . ثم يلقى بثقله على قدمه بحيث يصبح الوضع العـــام للجسم مائلا قليلا الى الأمام . هذه التغطية تسمح بأن يراهما الجمهور فى وضع ملاصقة ، لكن فى الواقع لا يرى هـــذا التلاصق ولا يكون الا من ناحية جانبيهمـــا المواجهين للجزء الأدنى من المنصة . اما من ناحية الجزء الأعلى منها فسيظهران وقد بدت بينهمـــا مسافة كبيرة .

وعلى الفتاة عند التقبيل ، سواء كانت جالسة أم واقفة ان تميـــل برأسها نحو أعلى المنصة وأن يميل الفتى برأسه فى اتجاه جزئها الادنى . يجب أن يتم هذا الوضع سواء كانت القبلة حقيقية أم مغطاة ومموهة .

ويتفاوت أسلوب معالجة القبلة تفاوتا بينـــا بين المخرج والفرقة والوضع الاحترافى فى الفرقة التى يعمل فيها الممثلان اللذان سيتبادلان التقبيل ، بمعنى انه اذا كان الممثل المبتدىء هو الذى سيقبل الممثلة الأولى للفرقة ، فينبغى على الاقل بان يبدأ بالتغطية . فاذا بدا الموقف غير مرض فى الصالة ، فعلى المخرج أن يصححه . وبالنظر الى الظروف المتباينة فمن المستحيل ذكر التكنيك الذى يجب أن يستخدم بطريقة قاطعة . ومع ذلك فأسلوب المعالجة بالتغطية للقبلة يجب ان يتمرس به الممثل المبتدىء اثناء تجاربه الأولى مع فرق الهواة كما يجب أن يلجأ اليه دواما حينما يحضر لأول مرة التدريبـــات المسرحية مع الممثلين المحترفين . أما كيف تؤدى القبلة فأمر يجب أن يلاحظه بعناية عند انضمامه الى فرقة مسرحية .

وتؤدى القبلة المغطاه بأن يدير الفتى رأس الفتاة قليلا نحـــو أعلى المنصة ثم يقترب برأسه هو تحت رأسها مباشرة . عند ذاك ستغطى رأسه عملية التقبيل وتحجبها لأن وجهه سوف يكون فى اتجاه أعلى المنصة مباشرة وأكتافه ومؤخرة رأسه فى مواجهة الجمهور .

ومتى أصبحت الرأس فى هذا الوضع فاما ان يمتنع عن تقبيـــل

الفتاة أصلا او ان يضع شفتيه على خدها او ذقنها كما انه يستطيع ان يضع وجهه الى جانب ومؤخرة رقبتها .

فاذا كان الاثنان جالسين فوق كنبه وكان الرجل فى ناحية الجزء الأدنى من المنصة ، تصبح عملية التغطية سهلة كذلك ماذا كان هو فى ناحية الجزء الأعلى فالاجراء هو نفسه فيما عدا ان الفتاة هى التى سوف تقوم بعملية التغطية .

وفى أثناء التدريبات الأولى التى تجرى على المسرحية قلما يزاول الممثل عملية العناق وانما يكتفى بالتوقف لحظة ويقول « تمت القبلة » اما فى التدريبات الأخيرة ، وبعد ان يكون الممثلون قد حفظوا ادوارهم وتركوا النصوص التى كانوا يقرأون منها ، عندئذ يؤدى الممثل حركة التقبيل بالاستدارة قليلا حتى يتمكن من التغطية وحجب الموقف عن الجمهور . فيحتفظ برأسه وشفتيه فى وضع سليم ولكنه لا يكمل القبلة . وتتم القبلة لأول مرة فى المرحلة الأخيرة من التدريب حين يكون الممثلون فى ملابسهم التى يظهرون بها على المسرح .

ويمكن ممارسة تكنيك القبلة بأسلوب البانتوميم الخالص وهو لا يحتاج الى شخص ثان .

٣ – الممثل والأدوات المسرحية غير الهامة والعمل التمثيلى المصاحب :

تستخدم الأدوات المسرحية والتمثيل الصامت فى معظم الأحوال لنقل التشخيص characterization للجمهور أكثر منه فى توضيح قصة أو فكرة المسرحية . وسوف نتحدث كثيرا فيما بعد عن اختيارها ومختلف استعمالاتها وعلاقاتها بالنص وتوقيت المسرحية . اما الآن فسوف تقتصر على علاقاتها بالجمهور .

تتالف الأدوات المسرحية التى يستخدمها الممثل من مراوح وشيلان وأدوات ، حياكة ، وزهور وكتب وعصى وحقائب يد وسجائر وعلايين وأكواب وورق وما شابه ذلك . وقد اختارها الممثل لاثراء تشخيصه للدور . وكقاعدة عامة فان استخدامها غير هام فيما يتعلق بالجمهور . وقد يلجأ اليها أحيانا من أجل « موقف ضاحك » وأحيانا ترتبط بحبكة المسرحية ؛ لكن هذه استثناءات . عندما تحدث ، تدمج الأدوات بوصفها أدوات مساعدة لحبكة المسرحية او للحركة الحية المصاحبة .

وسواء كان استخدام مثل هذه الأدوات مغطى أو مكشوفا فينبغى

الممثل ان يحذر وهـو
عدم المبالغة فيه . فهي الأشياء التي ينبغي على والارتباك
يستخدمها من تشتيت اهتمام الجمهور بالمشهد . وهذا التشتيت
يمكن ان ينجم عن اداتها دورا هاما على المسرح . فتحريك مروحة سوف
يؤدي الى اضرار بالغ للرؤية بالنسبة للمشاهدين اما خرفشة ورقة فينتج
عنها تشتيت تركيز الانتباه السمعي . واشعال عليون او سيجارة أو
صب النبيذ في كوب ببطء سوف يوقف تدفق الجمـل في الوقت الذي
تكون فيه سرعة ايقاع المشهد أمرا ضروريا . وعلى المبتدىء ان يرتب هذه
المقاطعة والتشويش على الانتباه والتوقيت . ويجب ان يكون واثقا من
انها لا تتجاوز حدود نسبها القيمية بالنسبة للمشهد ككل . وينبغي
ادماجها نهائيا في النص . فاذا لم يتمكن جل النظارة من رؤيتها أو لم
يتأثروا بها ، فليس ثمة ضرر يمكن أن يلحق بالمسرحية من ذلك .

ومن الأفضـل للممثل ان يستخدم الأدوات المسرحيـة المتعلقة بالشخصية التي يؤديها مع جمله وعباراته (أي مع دوره) .

٤ ـ الأدوات المسرحية (١) والحركة الحية الصاحبة مؤكدة :

كما أن المهمات المسرحية والحركة الحية الصاحبة ليست لهمـا أهمية الا من حيث اثرائها وابرازها لعالم الشخصية المسرحية والقصـة والحبكة . فالأدوات والحركة الحية المصاحبة في حد ذاتها كثيرا ما تكون بالغة الأهمية لتطور الحركة في المسرحية واطرادها . وينبغي بذل مجهود كبير لتثبيت صورة هذه الأشياء والحركة الحية المصاحبة المرتبطة بهـا لدى النظارة .

فيجب ان يتناول الممثل جهاز التليفون وفي اعتباره وضعه بالنسبة للجمهور . ولذا ينبغي ان يكون في وضع أعلى بالنسبة للشيء الموضـوع عليه التليفون ، أو الى جانبه . وان يمسك السماعة أسفل فمه بقليل . ويبدأ الممثل الموقف وجسمه أما في وضع بروفيل تماما أو في وضع الثلاثة أرباع . فاذا كانت المحادثة قصيرة ولا تتجاوز أهميتها حـدود المعقول ، فلا يغير من وضعه . أما اذا كانت طويلة وهامة فعلى الممثل ان يستدير حتى يصبح في وضع المواجهة الكاملة للجمهور بدرجات بطيئة .

والآن وقد اتينـا على عـلاقة التليفون بفتح المنظر على المسرح ،

---

(١) الادوات المسرحية وتعني الاكسسوار مثل مروحة ، سلسلة ، مسدس وما شابه . المترجم

فستتناول اعتبارا هاما ثانيا خاصا بالمشاهد التى يستخدم فيها تليفون وهذا الاعتبار كثيرا ما يساء استخدامه .

وفى المحادثات التليفونية يجب ان تكون الردود موضوعة بعناية كبيرة وكذا الوقفة التى يلزمها الممثل خلال الوقت الذى يكون عليه فيه ان يصغى وينفعل بما هو مفروض أن يقال . وبالنسبة للرد يجب ابقاؤه وقتا أقصر نسبيا عما ينبغى . ويجب دائما على الممثل أن يكمل فى عقله ما يقال .

تمرين على المحادثة التليفونية :

١ ـ حدد مكان وزمن المحادثة .

٢ ـ أكتب الكلام الذى سيقوله الشخص الموجود فى الناحية الأخرى من التليفون .

« يا مدموازيل من فضلك وصلينى بولينجتون صفر ـ ٣ ـ ٤ ـ صفر ... أنا لم أقل ولنجتون صفر ـ ٣ صفر ـ ٤ ـ لا .. خطأ .. ولنجتون نعم .. آلو .. من فضلك اريد ان أكلم سميث . ايه ؟ لا يوجد شخص بهذا الأسم ؟ أهذه ولنجتون صفر ـ ٣ ـ ٤ ـ صفر ؟ اذا أريد ان اتحدث الى جاك سميث . أليست هذه صفر ـ ٣ ـ ٤ صفر ؟ ولا يوجد شخص عندكم باسم سميث ؟ آلو يا مدموازيل اريد ولنجتون ٣ ـ صفر ـ ٤ شكرا . هالو .. جاك سميث موجود ؟ آلو جاك . أنا هنرى .. هنرى جونز . لابد ان تكون مسرورا فهى الخامسة والنصف . نعم ، جاك اوقف عملية القبض عمدا حتى تصل الأوراق نعم أنا شغال فى الموضوع . بالتاكيد . حسنا . ارسل لى الأوراق أولا . أوراق التامين ثم إبعث لى بجورج . وماذا عن المرأة الغسالة ؟ اريدها الآن . نعم الآن . هو موجود فى العمارة . بالتاكيد كان هنا . وهو يعمل فى الموضوع . حسن ... بالتاكيد . أوه كفى كلاما عنه . أسمع .. كفاية كلام عنه من فضلك . انه أفضل مخبر صحفى عندنا . هو الذى عملها ؟ وماذا قال الكابتن ؟ أوه ، نفس الشىء .. هه ؟ حسن . شكرا على المحاوله على أية حال . مع السلامة .. انتظر دقيقة .. الم يعاود ماك العمل بعد ؟ أمر سىء . حسن ، قبلاتى له وسيلى عليه . حسنا . طبعا بالتاكيد تعال بنفسك بالتاكيد . مساء الخير .

٥ - البكاء :

اذا بكى ممثل متكئا على ذراعه او على كتف ممثل آخر او وهو فى احضان ممثل آخر أو فى وسادة ، يجب التيقن من أن الفم ليس محجوبا عن النظارة وأن ثمة مسافة مكشوفة أمامه . وفى هذه الحالة يجب أن تكون الجبهة لا الوجه هى المستندة على الذراع وهذا الوضع من شأنه ان يسمح بحماية الفم ويجعل الكلام مسموعا . وحينما ينشج ممثل فى حجر ممثل آخر فيجب أن يكون الجزء من الوجه المقابل لأعلى المنصة فى الحجر وأن يكون الجزء الأمامى منه فى مواجهة الجمهور .

٦ - عرض شيء ما :

رأينا كيف انه من الضرورى حجب استعمال خنجر أو غدارة عن الجمهور لكن اذا اردنا جذب الاهتمام الى مثل هذه الأشياء وترسيخ صورتها فى مخيلة النظارة ، فلا يكفى مجرد اظهارها لها بل يجب اظهارها على نحو يجتذب اليه انتباه كل فرد من أفراد الجمهور . وعادة يستلفت المؤلف الاهتمام بها خلال كلمات المسرحية وعلى هذا النحو من الاشارة تزداد قيم الترقب لدى النظارة . ومع ذلك فعلى الممثل واجب الاسهام فى عملية لفت النظر هذه . فأسطر النص تقول لنا ان السلاح المستخدم هو سكين هندى غير عادى يستخدم الآن كنصل لقطع الورق . عندئذ يكون من واجب الممثل اظهار هذا الشيء الحاد الذى يحمل التهديد فى طياته ويرفعه على نحو يمكن النظارة من تقدير درجة الخطر الكامن فيه . ويجب تعريض هذا الشيء وكشفه دون أن يعوقه عائق عن أنظار الجمهور حتى ترسخ لديه قيمته الدرامية مع غيره من الأشياء المرتبطة به فى الدور .

واليكم قصة سرقة مجوهرات توضح ما قلنا . وفى هذه القصة تلعب اللآلىء أو العقد أو اليواقيت دورا هاما فيما سيلى من تفاصيل . ودون اضفاء طابع هزلى على الحركة ، ينبغى على الممثل الذى يريد ان يلفت النظر الى هذه المجوهرات ويرسخ صورتها وأهميتها الدرامية فى مخيلة أفراد الجمهور ، أن يرفعها ويمر بيده عليها بل ويظهر اعجابه بها . يجب كشفها للنظارة وجعلها مركز الاهتمام . وهنا تصبح هذه الأشياء ، فى المثل أكثر أهمية فى تلك اللحظة . ان هذه القطعة الجامدة التى لا حياة فيها تستولى على الانتباه فوق خشبة المسرح . ويمكننا هنا أن نشير الى عديد من الأمثلة التى لا حصر لها ، لكن نفس مبدأ التركيز على الأشياء

الهامة يصبح من الناحية التمثيلية عملية تركيز بالحركة او التمثيل الصامت .

وقد يتطلب الموقف ان يشعل ممثل مصباحا أو أن يدير مفتاح النور الكهربى لأجل الاضاءة الجانبية ، او ان يغلق نافذة أو يسدل ستارة أو يضع كتلة أخرى من الخشب فى نار المدفئة او أن يغلق بابا او يتناول كتابا ثم يجلس . فى هذه الأمثلة جميعا لا يوجد شىء هام جدير بلفت الأنظار عند اداء ما يرتبط به من مواقف وحركات . انها مجرد حركات عادية لكن اذا اتبع الممثل ذلك بأن اخرج ورقة من جيبه ثم القى بها فى النار ، فهذه الحركة الاخيرة تصبح ذات اهمية درامية خاصة وهنا ينبغى عليه أن يتيح لها مزيدا من الرؤية لدى الجمهور . ويستلفت الأنظار اليها قبل قيامه بأى عملية . وبهذا الأسلوب يؤدى الى خلق حالة من الترقب والانتظار المتلهف والاثارة لدى الجمهور لكنه يعود بها مرة أخرى الى جيبه ثم يقوم بكل الحركات العادية المرتبطة بتناول الأشياء وما الى ذلك على نحو عادى ثم يعود الى لفت الأنظار اليها لكن ليس بقوة قبل أن يلقى بالورقة فى النار .

وحينما يكون على الممثل أن يؤدى دورا محددا من الحركة الحية المصاحبة وكان وحده على المنصة ، فينبغى أن يحدث صوتا طفيفا مع آخر حركة صامتة ، حتى يستعين بها الممثل الموجود فى الكواليس او المنتظر للدخول كتلميحة لكى يبدأ كلامه أو يدخل . وقد يكون هذا الصوت اصطكاك فرعى ماشة الفحم او وضع كوب على المنضدة بشكل يحدث صوتا أو كحة خفيفة أو الدق على مقعد باليد أو الجلرس بشدة

وفيما يلى تمرين ـ كل حركة فيه وكل عملية استخدام لقطعة من الأدوات المسرحية ـ ذات اهمية بالغة بالنسبة للجمهور . وهنا ينبغى كشف كل حركة للجمهور مع ادماجها فى علاقة طبيعية تربط الممثل بما يجرى فى ساحة المسرح .

تمرين على الحركة الحية الصامتة المصاحبة المؤكدة .

اخذت الاشارات المسرحية فى هذا التمرين من مسرحية تدخل (١) رولاند برتوى وهارولد ديردن حقوق التاليف محفوظة لصامويل فرنش وشركاه . أعيد طبع هذا الجزء بعد استئذان صامويل فرنش .

---

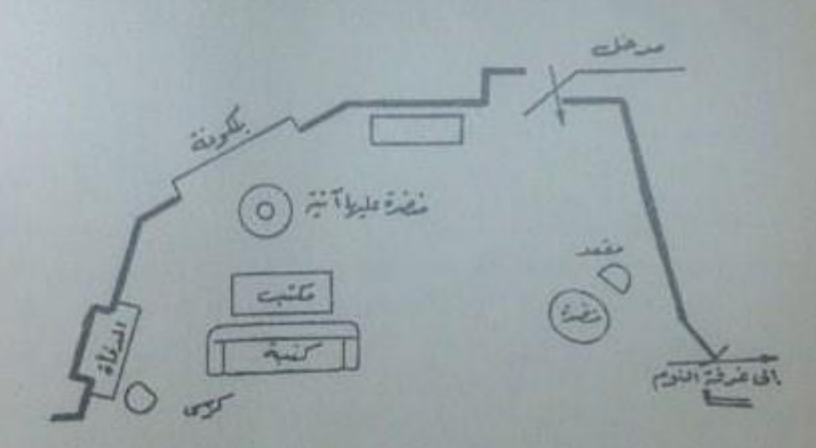
(١) Interference by Ronald Pertwee and Harold Dearden.

المشهد عبارة عن محاولة من جانب سيرجون مارل ليغطى على جريمة قتل ديبورا كين بالسم . ويعتقد سيرجون ان زوجته ، فيث ، ارتكبت الجريمة ويرغب فى حمايتها ويجعل الحادث يبدو وكأنه عملية انتحار .

ويجرى المشهد فى غرفة المعيشة بشقة ديبورا كين .

توجد مدفئة فى الحائط الواقع فى الجزء الأيمن من أدنى المنصة . عبر الزاوية الموجودة بين الحائط الخلفى والأيمن توجد ستارة تغطى نافذة تفتح على بلكونة صغيرة ، وباب فيه جزء زجاجى فى وسط الحائط الخلفى . يؤدى هذا الباب الى المصعد والصالة الرئيسية . وعن يساره يوجد ممر يؤدى الى المطبخ .

(مازالت خشبة المسرح مظلمة .. والجثة ممدده فى الفراش . وقع أقدام . يمر شبح عبر زجاج الباب الأمامى يتوقف الشبح . الجرس يدق . سكته ثم دقة أخرى . صوت مفتاح يدور فى قفل الباب . سيرجون مارل يدخل فى هدوء تام (صوت الجرامفون يرتفع حتى يغلق الباب) ويغلق الباب . يكاد يكون مرئيا وقد انعكس عليه وهج أضواء الممر) .



سيرجون : (فى رفق) هل يوجد أحد هنا ؟ آنسة كين (يتجه الى مائدة الكتابة الى اليمين يضع عليها مفتاح سقاطة الباب ثم يشعل عودا من الثقاب . يعثر على مفتاح النور ثم تسطع الأنوار . يقف متطلعا حواليه فى اتجاه الغرفة . يرى ديبورا) آنسة كين ! (يتحرك الى جانبها ويركع .

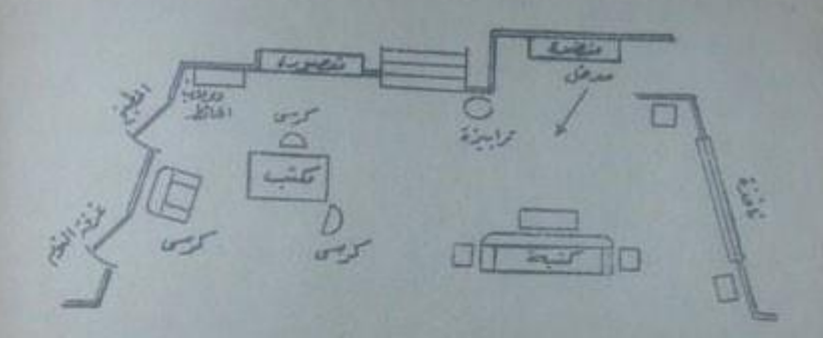
يتناول يدها ، ثم يقلبها على ظهرها) الهى ! (يذهب الى غرفة النوم الى اليسار • يعود الى المنضدة ، يتناول قدحا ، يشمه • على وشك ان يدير قرص التليفون حين يرى حقيبة « فيت » على الأرض الى اليمين • ولدى مرآها يصاب لحظة بارتياع لا يدرى معه كيف يتصرف • يتناول الحقيبة المفتوحة ، يفحص محتوياتها ويتناول الشيك الذى سبق ان حرره لها ويضعه فى جيب معطفه • يلقى بنظرة سريعة على ساعة يده •• تستقر عيناه على زجاجة السم التى يتعرف عليها ويدرك انها احدى زجاجاته • يغطى عينيه بيدية ويجلس ليفكر • وفجاة يهب واقفا وعلى وجهه تعبير جديد بالغ الشدة ومن هذه النقطة حتى النهاية تغدو حركاته غير طبيعية • يتناول قفازا ومنديلا حريريا اسود من جيبه ، يرتدى القفاز ، يخلع معطفه ، يضعه على مقعد خلف المنضدة ، يتناول زجاجة السم ، يحاول نزع البطاقة الملصقة عليها بسكين موضوع فوق صينية • ثم يفرغ قدح السم فى آنية الزهور الموضوعة على مائدة الكتابة ، يضع زجاجة السم فى كوب ماء ياخذه من ابريق فى الخلف • يتناول زجاجة براندى • ينظفها جيدا بمنديل • وبعد ان ينتهى من ذلك يعود فيضع زجاجة البراندى فى وسط المائدة • ثم يرفع زجاجة السم من الكوب ويزيل البطاقة الحمراء التى كانت ملصقة عليها ويضعها على المائدة الموجودة فى الوسط ثم يضع زجاجة السم فى يد ديبوا اليمنى • وفى هذه اللحظة يسمع اصوات رجلين يقتربان • تظهر خيالاتهما على زجاج النافذة • يقفان • يقرع احدهما الجرس • واضح انهما قدما لزيارة ديبوا لمحاولة الحصول على شراب • يقنع الآخر صديقه بان الوقت متاخر جدا • يمضيان وهما يتكلمان • لدى سماع الأصوات وظهور الخيالات ، يتوقف سيرجون ويكف عما كان يفعل • يستند بظهره الى الحائط ، يتحرك الى باب غرفة الطعام الى اليسار • يتردد • يذهب الرجلان تظهر تعبيرات الشعور بالارتياح ويستانف المهام التى كان يباشرها ، فيشطف الكوب ويفرغ محتوياته فى الانية ، يمسحه بمنديله • يصب البراندى فى الكوب ـ يمسح السكين ، يلف قفازيه فى المنديل ويضع الجميع فى جيب سرواله • ياخذ المعطف ثم يمضى الى الباب • يتطلع حواليه ثم فجأة يتذكر البطاقة • يعود الى الوسط حيث المنضدة • يتناول البطاقة ويضعها فى جيبه • يعود الى الباب ويفتح الاكره بمعطفه ، يطفىء الأنوار ، ويمضى خارجا فى هدوء من الباب الامامى بعد أن ، يوصده بالمزلاج) •

تمرينات عامة فى الحركات والأوضاع على خشبة المسرح :

١ ـ يستطيع الممثل ان يقوم بهذه التمرينات اولا وهو يقرا الارشادات المسرحية .

٢ ـ فى هذه المرة يقوم المخرج بقراءة الاشارات للممثل .

والاشارات التالية كما تظهر فى نص المسرحية الأساسى لاحدى هزليات برودواى . ويشكل كل قسم منها الارشادات الخاصة بكل ممثل (شخصية) . وبعد كل ارشاد أو توجيه احتفظ بالوضع كما لو كان هناك مشهد آخر سيأتى بعد ذلك وانك ستشارك فيه شخصا آخر فى كل الأحوال . ومن الممكن أن يكون هناك شخص آخر يناسبك فى أى جانب من حولك . وجميع الأدوات المسرحية تستخدم بأسلوب البانتوميم (التمثيل الصامت) .



تمرين (أ) :

١ ـ تدخل الى الجانب الايسر من وسط المنصة بسرعة ، حاملا حقيبة سفر الى الوسط ومعك المعطف الى الكنبة فى الجزء الايسر من وسط المنصة ، ممسكا بالبـاب الأعلى فى الوسط . القبعة على المنضدة القائمة عند باب المخدع الموجود فى الجـانب الايسر من الوسط .

٢ ـ وسـط .

٣ ـ سر الى الجانب الايمن من الوسط .

٤ ـ اتجه الى الوسط .

٥ – قم بحركات ذهاب الى يسار الوسط .

٦ – سر الى الوسط .

٧ – أعبر المنضدة الى المقعد الموجود على يسار المكتب . اجلس .

٨ – انهض . ثم اذهب الى الوسط .

٩ – ركز على الكنبة ثم ابدأ فى فتحهـــــا . ظهرك فى مواجهة يمين الوسط .

١٠ – وأثناء انحنائك عليها ممسكا بها .

١١ – استدر وقد بدأ عليك الارتباك (مرتبكا) .

١٢ – الى يسار الوسط أو تحت الكنبة .

١٣ – لا تركز الاهتمام على مقصورة الوسط .

١٤ – الى الوسط – عانقها (هى الى اليمين) .

١٥ – أعبر الى الجزء الأسفل من اليسار .

١٦ – أقصد الى الوسط . عانقها .

١٧ – اتخذ وضعا عند الباب فى أعلى المنصة فى يسار الوسط استعدادا للخروج .

١٨ – اخرج من ناحية يسار الوسط .

تمرين (ب) :

١ – أدخل من اليمين ثم أعبر الى أمام المكتب الموجود فى الجانب الأيمن من الوسط ثم اتجه الى الباب فى الجانب الايسر من الوســـــط . وعندما تصل الى نقطة بالقرب من نهـــاية الكنبة ، يدق جرس الباب . يتوقف الجرس عن الرنين ويبدأ التليفون الموضوع فوق المكتب فى الرنين . استدر بقوة واتجـــه الى التليفون . وعندما تصبح قريبا من المكتب فى الجانب الأيسر من الوسط يكف التليفون عن الرنين . جرس الباب يدق . يتكرر هذا الموقف الصامت ثلاث مرات . يزداد ارتباكك تدريجيا . وأخيرا أخرج قطعة نقـــود من جيبك واعبث بها . عبر بما يدل على ان الجرس قد اســـــتولى على الموقف اذهب الى المكتب ارفع سماعة التليفون . افتح الباب ، خذ ورقة ، اعبر بالورقة الى المكتب ، رد على التليـــفون . « آلـــو ، ما الحكاية ؟ لا يا سيدى هذا منزل المستر جونسون . هــــــذا

نعم السيد جونز
منزله · عندما يعود ، لكنه ليس موجودا الآن · نحن فى انتظار
بقيم هنا حينما يكون المستر جونسون مسافرا · حسن · نعم ·
عودته فى أى لحظة · لم تسبب لى آية مضايقة
مع السلامة ، ·

٢ – تقدم الى المقعد الموجود الى يسار المكتب فى يمين الوسط ·
٣ – اجلس على المقعد الموجود على يسار المكتب فى يمين الوسط ·
٤ – اذهب الى أمام المكتب الموجود على اليمين
٥ – اهبط بقامتك قليلا ·
٦ – اشر باصبعك الى وراء ظهرك ·
٧ – اتجه الى الجانب الايمن من الوسط أمام المقعد الموجود فى يسار المكتب ·
٨ – اتجه الى الجزء الاوسط من المنطقة عن يسار السلالم ثم اهبط متجها الى نقطة اعلى المقعد الموجود على يسار المكتب ·
٩ – اتجه الى الوسط
١٠ – ابدأ فى اتجاه اليمين ١ ، قف عند يمين الوسط من أسفل المنصة ·
١١ – اتجه الى الوسط
١٢ – اعبر أعلى الكنبة الى النافذة عند الجانب الايسر
١٣ – انظر الى شىء خارج المنصة ·
١٤ – اعبر الى الباب ناحية يسار الوسط ·
١٥ – تقدم قليلا ناحية أسفل المنصة ·
١٦ – سر فى دائرة أعلى المكتب ناحية الجانب الايمن ·
١٧ – افسح الطريق لايمى لتمر أمامك · قف أعلى الباب حتى تتمكن ايمى من الخروج خروجا صحيحا · غذى المشهد بمزيد من التمثيل الحركى الصامت ·
١٨ – اخرج من ناحية اليمين ١

تمرين ج :

١ – ادخل من ناحية يسار الوسط .
٢ – تحرك فى اتجاه أسفل الخشبة نحو الكنبة .

٣ – اعبر المنصة الى أسفل السلم القائم عند يمين الوسط

٤ – اجلس الى المكتب

٥ – تناول سماعة التليفون ، « آلو » ، لا تركز على التليفون

٦ – اجلس عند الطرف الايسر من الكنبة الموجودة فى يمين الوسط

٧ – انهض . تحرك فى اتجاه الباب الموجود فى يسار الوسط

٨ – ارفع معطفك من فوق الكنبة الموجودة فى يسار الوسط ثم اتجه الى اليمين أدنى المكتب . غير رأيك واعبر الى يسار المكتب .

٩ – اجلس يمينا . لا تركز الاهتمام على الكنبة الموجودة فى يمين الوسط .

١٠ – ركز الاهتمام على المنضدة الموجودة فى الوسط بالنسبة للباب الموجود فى الجزء الايسر من وسط المنصة .

١١ – تكلم وانت فى طريقك الى الممثل الموجود فى وسط المنصة .

١٢ – اجلس على ذراع الكنبة المواجه لأعلى المنصة فى ناحية يسار الوسط.

١٣ – اعبر الى اليمين١ . افتح البـاب ونادى «ايمى» التى تدخل . خذ وضمك .

١٤ – اعبر الى الطرف الايسر من المكتب الموجود فى الجانب الايسر من الوسط . اجلس على المكتب .

١٥ – اتجه الى الطرف الايمن من الكنبة الموضوعة فى يمين الوسط .

١٦ – اجلس .

١٧ – انهض وتسلل الى يمين الجزء العلوى من المنصة .

١٨ – قم ببعض حركات بانتوميم . ابدأ فى جذب اهتمام الممثل أ الموجود فى ناحية اليسار ، لكنك تفشل . عاود التمثيل الصامت «بانتوميم» . وحينما يستدير الممثل ب ويراك ، تظاهر بانك تحاول أن تمسك بذبابة .

١٩ – اخرج من ناحية يمين الوسط وانت تلقى بخطبة قبل خروجك .

تمرين د :

١ – رأسك تبدو عند أعلى السلم ناحية الجزء العلوى الايمن من وسط المنصة · تهبط متسللا ثم تتجه الى يمين المكتب · تتوقف · تنصت · تتجه الى الكنبة فى يسار الوسط · تنظر باهتمام وتركيز ثم تغوص فى الكنبة ·

٢ – انهض – لف حول خلف المكتب – اتجه الى الباب فى يسار الوسط · توقف · تردد · عد الى يسار المكتب أمام المقعد ·

٣ – اختبىء وراء جانب الكنبة المتجه ناحية أعلى المنصة عند يسار الوسط

٤ – اظهر وراء الكنبة – ازحف مبتعدا – خذ الصندوق بعيدا عن مركز الاهتمام · افتح الصندوق · اخرج العقد ، ضع الصندوق مكانه مرة أخرى مركزا عليه · ضع العقد فى جوربك ·

٥ – اندفع الى الوراء ثم الى الامام بين يمين المكتب وطرف الكنبة المتجه ناحية أسفل الخشبة · كرر الحركات الصامتة ثلاث مرات · امض الى يمين المكتب · اخطف الكوب · تناول الابريق · صب ماء فى الكوب ثم اشرع فى الخروج من ناحية يمين الوسط · غير فكرك واتجه الى الجانب الايمن من أسفل الخشبة ·

٦ – ابدأ فى الشرب من الكوب ، متجولا على الخشبة على غير هدى حول يمين الوسط – ضع الكوب فوق المكتب – تناوله مرة أخرى · واصل الشرب حتى يفرغ الماء كله · ثم ضع الكوب عند طرف المكتب المقابل لأعلى المنصة ·

٧ – ابدأ فى تنفيض عديد من الاشياء بطريقة لامعنى لها ، وأخيرا تصطدم بالتليفون فيسقط على الارض تلتقطه وتشرع فى تنفيضه بأن تمسحه فى ملابسك · ضع سماعة التليفون على أذنك · قل فى التليفون « نعم نعم · نعم · نعم – لا » اتجه الى يمين المكتب · تناول الكوب اشرب منه حتى يفرغ ثانية من الماء ، ضعه على المكتب بصوت مسموع كاشارة (تلميحة) بدء لشخص آخر سيدخل ·

٨ – اذهب الى الباب – تكلم ثم اخرج

٩ – ادخل الى الوسط · اعبر الى اليمين · ادر مفتاح الكهرباء المجاور للباب الموجود فى الجانب الاعلى من المنصة ·

١٠ ـ اتجه الى اعلى الوسط ٠

١١ ـ اتجه الى الجزء الادنى يسارا أمام الكنبة ٠

١٢ ـ اتجه الى النافذة يسارا وتطلع من خلالها ٠

١٣ ـ اتجه الى الباب ناحية الوسط ـ افتحه ـ اتجه الى يساره ٠ اترك الباب مفتوحا ٠ اغلق الباب ٠ تحرك وابدا فى اتجاه أسفل المنصة من ناحية يمين الوسط ٠

١٤ ـ اتجه الى يمين١ ٠ الق كلامك واشرع فى الخروج ٠ ثم اتجه مسرعا الى المكتب من جانبه الايمن وانت تبحث بجنون فوقه عن شيء ٠ لف أعلا المكتب الى الجانب الايسر ٠ ابحث على المكتب ابحث تحت الوسادة الموضوعة فوق المقعد يسار المكتب ـ اتجه مسرعا الى الكنبة ٠ الق بالوسائد أرضا هنا وهناك ارفع وسادة المقعد واخيرا تكتشف ورقا تحت الوسادة ٠ اما وقد عثرت على الورق ، يخبو هياجك واضطرابك على الفور ٠

١٥ ـ اجلس على الكنبة وتكلم مع شخص وانت عند أعلى المنصة ٠

١٦ ـ اتجه الى الجزء الاسفل من المنصة يمينا ٠ نادى «ايمى» ٠ تدخل « ايمى » ٠

١٧ ـ اعبر المنصة لتخرج من ناحية يمين الوسط ٠

الفصل الخامس

الجسم ، والصوت ، والدور

بهذا الادراك لحرفية الممثل فى تكييف علاقته بالجمهور وبغيره من الممثلين نشرع الآن فى معالجة جديدة تماما الا وهى : علاقة الممثل بنفسه اى بجسمه ـ وصوته ودوره ـ متحررا من كل حرفية مسرحية .

وبالنسبة للجسم والصوت فلن نتناول هنا غير ابرز المبادىء واكثرها استعمالا ٠ وما تخيرناه منها هو الأكثر احتمالا من حيث الظهور خلال التدريبات . وكما ذكرنا آنفا ، لم نعط التدريبات التالية لتدريب الممثل والنهوض بفنه ، وانما هى بالأكثر للمبتدىء حتى يواصل التدريب كما يفعل المغنى حين يتدرب على السلالم الموسيقية فيما بين مرات ظهوره امام الجمهور ٠ وفضلاً عن ذلك فهذه التمرينات سوف تزود المدرس بطريقة تدريجية بالخطوط الرئيسية التى يمكنه أن يبنى عليها ويكيفها فى محاضراته وامثلته الايضاحية . وقد عولجت هذه الأقسام باسهاب شديد فى مجلدات كاملة بحيث اننا لو مضينا فى هذا السبيل وعلى هذا النهج من الافاضة لوقعنا فى عملية تكرار لما قد تم انجازه باقتدار .

ا ـ التمثيل الذاتى والموضوعى

١ ـ طرق الخلق الموضوعى للشخصيه

كانت الغاية من التمثيل دائما هى اعادة خلق شخصية من الحياه وتجسيدها على المسرح ٠ وفيما مضى وحتى ازمنة قريبة . كانت عملية

الخلق والتجسيد هذه تتم عن طريق قيام الممثل بتكوين صورة ذهنية للسمات المادية تفصيلا . بعد هذا يستطيع امام مرآة ان يراقب نفسه وهو يقلد سلوك الشخصية وايماءاتها وحركاتها . فاذا ما امضى الساعات الطوال فى هذه الدراسة النقدية والتحليلية ، فانه سوف يكتسب اسلوب الرؤية فى المرايا التى تعينه على ان يحتفظ بيده فى وضع المشلول ، وكيف يدير رأسه او كيف ينحنى بمنكبيه ، وكيف يرفع حاجبيه او يلوى انفه .

وفى وقت من الأوقات ، ولم يكن ذلك منذ زمن بعيد ، كانوا يصنفون مختلف الطرق التى يمكن اتباعها للتعبير عن مختلف العواطف والأحاسيس . فكان الوجه والصوت يتخذان انماطا ثابتة من التغييرات والنبرات التى كان الممثل يتعلمها عن طريق محاكاته لمدرس او مدرب . وكان الممثلون يسلمون هذه التعبيرات لغيرهم من الممثلين . والمدرسون يلقنونها لأجيال اخرى من خلال ما يضعون من كتب ومؤلفات . بعد ذلك كان التلميذ المبتدىء يعود فيدرس هذه التعبيرات الوجدانية امام المرآة . وكان الممثل يدرس سمات الشخصية من الخارج ويرى ويسمع نفسه وهو يؤدى الدور .

هذا المنهج فى اداء الشخصية يعرف بالطريقة الموضوعية . والممثل حين يستخدمها يكون خارج ذاته ، ينظر الى نفسه كموضوع للتأمل والتحليل ، وبهذا الوعى والادراك لسلوك جسمه وخواص صوته كان من المستحيل تقريبا الدخول فى صميم الشخصية ونقل هذا الاحساس بالواقع للنظارة ، والعمق بل وحتى الحساسية التى نتطلبها اليوم — ليس فقط فى تمثيلنا وانما ايضا فى مسرحياتنا .

وفى الأيام التى كان المسرح فيها من الناحية النظرية والعملية عالما مصطنعا براقا ، انتجت هذه الطريقة عددا من الممثلين العظام من المحتمل جدا انهم غاصوا فى اعماق الطبيعة الانسانية رغم كل هذا السطح الخارجى المصطنع الذى كان يثقل كاهلهم ويعوقهم عما ينشدون من اداء . اما اليوم فليس ثمة ما هو ابلغ ضررا من ممارسة التمثيل امام مرآة ، لأنه يؤدى الى الشعور بالذات والحركة المرسومة (الجوفاء) التى تفتقر الى التلقائية ، والاقناع ، والواقعية .

(٢) طريقة المحاكاة فى الاخراج

لدينا مع ذلك ترحيل اكيد لمرحلة من مراحل الطريقة الموضوعية

هذه فى مسرحنا المعاصر ، فكثير من مخرجينا ، ولسوء الحظ ، معلمينا ، قد تلقوا تدريبهم حين كان هذا المنهج شائعا . وعلى الرغم من أن طريقة المرآة قد اختفت تقريبا ، الا أن التعليم بالمحاكاة مازال متواترا . فهى أسهل وأقصر سبيل لجعل الممثل يقرأ جملة أو يؤدى جزءا من حركة على نحو سليم . والمخرج يفعل ذلك هو نفسه ويجعل الممثل يحاكيه . ولا شك ان ذلك راجع الى أن كثيرا من مخرجينا كانوا ممثلين فيما مضى وكثيرا منهم كانوا ممثلين فاشلين ، الذين لا يعرفون غير اسلوب واحد فى التدريب ، الا وهو ان يؤدوا الموقف بأنفسهم ثم يتركوا الممثلين يحاكونهم . والممثل الجيد ليس بالضرورة مخرجا حسنا ، وبالعكس المخرج الجيد ليس بالضرورة ممثلا جيدا . وكثيرا ما يتهم المخرجون « بأنهم ممثلون فاشلون ومن ثم فقد لاذوا بالاخراج » . ودون محاولة من جانبنا لحسم هذا القول ، فعلينا ان نشير الى حقيقة معروفة وهى ان افضل معلمى الغناء ومديرى الأوبرا لم يكونوا هم أنفسهم مغنيين ، بل الأحرى انهم عرفوا افضل الطرق لصياغة حرفية المغنيين وأن يستخرجوا من الصوت الموهوب التعبير الوجدانى . والواقع ان تدريب المغنى او الممثل على طريقة المحاكاة قلما يحقق نجاحا .

وبعض هؤلاء المخرجين « الناجحين » الذين مازالوا يعاملون تلامذتهم من الممثلين مثلما تعامل الدمى أو الكلاب المدربة ، أى بقراءة كل سطر وكل عبارة . وبتزويده بكل خاصية أو سمة خارجية . وبايضاح كل لحظة من لحظات الحركة للممثل ــ هؤلاء فى معظم الأحوال مخرجون يعتقدون ان اخراج مسرحية مجرد مسألة قراءة ، فى حين يرون أن مثل هذه الأشياء مثل اتخاذ المواضع على المنصة وحركة الممثلين على المنصة وما يقرءونه من اشارات وايماءات صامتة وعلاقات الشخصيات ببعضها والجو الذى تتحرك فيه ، وغير ذلك من عناصر الاخراج التى سوف نناقشها فيما بعد تحت عنوان « العناصر الخمسة الأساسية للاخراج » ــ يرونها غير ذات وزن وثانوية الأهمية والقيمة . مثل هذا الجهل انما هو ثمرة افتقارهم للمعرفة والدراية بما يفعل المخرج او بما ينبغى عليه أن يفعله عند تقديم عرض مسرحى فى مسارح اليوم . عند هؤلاء المخرجين المفتقرين الى المعرفة ، تتم كل حركة على الخشبة فى يمين الوسط أو يسار الوسط او الوسط ذاته . اما ترتيبهم لوضع الأثاث فى كل مشهد فلن يختلف كثيرا عن منضدة ومقعدين او ثلاثة فى أحد جوانب المنصة وكنبة فى الجانب الآخر . ويتألف اخراجهم من جعل الممثلين جالسين او واقفين الى جوار هذه القطع من الأثاث واوضاع

أجسامهم مكشوفة للجمهور يؤدون قراءاتهم الدرامية لأدوارهم بطريقة خطابية . وبعض المخرجين الآخرين من ذات الفئة ، يستخدمون مصمم مناظر أكثر تكلفة وافراقا فى الخيال ليقدم لهم تركيبا للأثاث أكثر بذخا . وبعد قضاء أسبوعين مع الممثلين الذين وزعت عليهم أدوار المسرحية فى دائرة يقراون ما يخصهم من فقرات بأنفسهم يوما بعد يوم، ينقل المخرجون ممثليهم فى النهاية ، الى خشبة المسرح ويجلسونهم فى دائرة غير منتظمة من المقاعد ، ثم يطلبون اليهم مرة أخرى أن يعيدوا قراءة أدوارهم ساعة بعد ساعة حتى الأسبوع الأخير السابق على الافتتاح .

أما النوع الأول من المخرجين فقد أخذ فى الاختفاء نتيجة بلوغهم سن الشيخوخة أما الفريق الثانى فكانوا نتاج موجة جديدة استمرت بضعة أعوام ثم شرعت فى الاختفاء هى الأخرى . والخطر الأكبر الكامن فى الطريقة السابقة هو تنمية ألوان من المحظورات والعقد فى نفس الممثل ، هذا وقد عالجنا موضوع تحطيم هذه الأمور فى مكان آخر .

والغرض من هذه المادة التى نسوقها هو أن نقدم للمخرج الأدوات التى يمكن أن يحصل بواسطتها على نتائج طيبة من الممثل ، لا عن طريق المحاكاة أو القهر ، وانما من خلال الشرح والتوجيهات التى تتسم بسعة الخيال .

(٣) الممثل وطريقة المحاكاة

على الممثل أيضا أن يهيىء نفسه لمواجهة آثار الاخراج الأحمق الذى يتبع أسلوب المحاكاة وأن يكون مستعدا للقضاء على أسلوب التمثيل المرسوم الأجوف والاستعاضة عنها بالتلقائية منهجا . وان هذا الأمر يتخذ أهمية خاصة اليوم فى استديوهات السينما حيث يجرى الاخراج على منوال هذه الخطوط حيث يتطلب تعاقب اللقطات من الممثل أن يقفز فى برود من مشهد عاطفى تكمن بواعثه ومنبهاته فيما يتعلق بالأحوال العاطفية فى مشهد سابق .

وقد ذكر لى ممثل كان قد عاد لتوه من هوليوود مثلا حدثنا على هذا . كان يؤدى دور صبى يكره الحرب ولا يؤمن بها ولم يكن هذا الصبى يوما على علاقة طيبة بوالده . وذات صباح وهو يتناول طعام الافطار ورغم أن الحرب كانت ما تزال مشتعلة الأوار ، تلقى أخبارا بأن ثلاثة من أقرب أصدقائه قتلوا فى احدى العمليات . ويقرر الصبى

ان يمضى ويحارب . يوافق الاب على القرار ولأول مرة فى حياة الصبى يلقى منه معاملة تتسم بالحنان . هذا الحنان يحطم عداء الصبى لابيه . ويتبع ذلك مشهد درامى طويل يتبادل فيه الأب والابن ما يكنه كل منهما للآخر ، لكن دون أن يكون لدى اى منهما رغبة فى كشف الحب الكبير الذى نما بينهما . وقد حكيت هذه القصة الاستطرادية فى ثلاثة مشاهد . ومع ذلك فقد كان الترتيب الذى صورت به هذه المناظر الثلاثة معكوسا تماما . فالمنظر الأخير الذى كان يتطلب تمثيل حالات عاطفية مختلطة ومعقدة صور فى البداية . وبعد ذلك بشهر مثلوا منظر « المصالحة » وبعدها بثلاثة اسابيع أدى الصبى مشهد « الافطار » الذى كان يتضمن الباعث على ذهابه الى ميدان القتال .

وفى ظل هذه الظروف بعد التدريب على القراءة وتمثيل حالات عاطفية مختلطة بوصفها مشكلة فنية متفردة ؛ ميزة كبرى . إن منهج القراءة الخالصة تجربة قيمة وعملية ، ومع ذلك فالزمن يدلنا على أن افضل الممثلين للطريقة المتبعة فى السينما هم اولئك الذين مثلوا طويلا بطرق واساليب المسرح . وقد كسب هؤلاء الممثلين من التجارب التى اجروها حيث تم التوصل الى حالات وجدانية من خلال ترتيب طبيعى لما كانوا يتلقونه من مؤثرات . وبعد ذلك ، وحين كان يتطلب منهم التكنيك السينمائى أن ينتقلوا انتقالا فجائيا خلوا من الاحساس اوباردا) الى حالة وجدانية ؛ ففى وسعهم ان يتذكروا مثلا هذه الحالات من الذاكرة وأن يستغنوا عن المؤثرات المباشرة .

كل هذا قوله اسهل كثيرا من عمله ، لكن الممثل الشاب الذى ينتظر منه ان يخضع للتدريب الموضوعى يجب أن يتعلم فى وقت مبكران يتلقى مثل هذا التعليم وهو فى حالة ذهنية موضوعية . فعليه أولا ان يراقب ويسمع من.زاوية آلية تماما سواء اكانت حركة ام نظرة ام نبرة صوت او تعبيرا يؤكد اهمية شىء أو موقف . ثم عليه بعد ذلك أن يدرك المعنى او الفكرة الكامنة وراء ما يتلقاه وذلك بأن يلحظ بسرعة الفكرة التى برزت من المعالجة الجديدة او التى تحملها اليه هذه المعالجة . عند ذلك تصبح العملية مجرد ربط بسيط للاداء الموضوعى أو الفنى بالاحساس الذاتى والمعنى .

(٤) الممثل والعناصر الأساسية للاخراج

فيما يتعلق بالممثلين الذين يتعين عليهم العمل مع مخرج يتركهم وشأنهم ليحسوا الحركة الحية المصاحبة للاداء المرسوم بانفسهم ، من

الضروري أن يتعلموا مبادىء الاخراج وان يطبقوها بانفسهم . وفى هذا الصدد تصبح المادة التى يحتويها هذا الكتاب ، والتى كتبت من وجهة نظر المخرج ، معلومات قيمة للممثل . فكم من ممثل اعترف بان هذا هو نفس الشىء الذى يفعله بالضبط حينما يتركه المخرج وشأنه . مثل هذا الممثل الذى يتصور المشهد من وجهة نظر المخرج يضيف معالجة الى معالجة بحيث يعتقد المخرج الفعلى ان الدور قد أدى فقط على انه تعبير طبيعى من جانب الممثل الذى ادرك وتعمق طبيعة الشخصية التى يؤديها . والحقيقة ان الممثل المحنك يعرف بالفعل الكثير عن الاخراج وعلى الأخص الجانب الفنى الخالص منه . وهو لا يستطيع ان يستوعب اكثر من هذا لأنه من المستحيل عقليا ان يكون دوره مجرد اسهام جزئى فى العمل الكلى ويطالب فى الوقت نفسه باستيعاب هذا العمل الكلى فى ذاته . وهذا هو السبب فى ان ما يسهم به الممثلون فى عملية الاخراج دون معونة من يد خبيرة واعية لا يؤدى الى وحدة فى الانطباع العام لهذا العمل .

ومع ذلك فسواء كان الممثل يعمل تحت ادارة مخرج يؤمن بأن اخراج مسرحية يتألف فقط من ترك كل ممثل يلعب دوره وفق هواه ، ومن ثم يوجه نفسه ، أو كان يعمل تحت اشراف شخص يؤمن بمبدأ اسهامه فى المسرحية وفى التعبير عنها بقدرته على مسرحة الخصائص والجو والمعنى الكامن — ففى كلا الحالين نجد ان الممثل الذى يفهم المبادىء الأساسية والنظريات البسيطة للاخراج ، لا بد وأن يحقق تنسيقا أفضل لا حد له بينه وبين المخرج . فاذا دعاه المخرج بعد ذلك لاداء حركة حسبما يتراءى له دون ان يشرح له المخرج الجانب التقنى او الحركة الحية المصاحبة أو بواعث الشخصية ونوازعها ، وأحس الممثل مقدما سبب مثل هذه الحركة — اذا حدث ذلك فلا جدال فى أن هذا الممثل سيكون حتما أوثق صلة بالمخرج وتفهما له .

ونحن نرى انه بعد الانتهاء من عملية اخراج جيدة كثيرا ما يدرك الممثل السبب الداعى لهذا الاخراج حتى قبل أن تتاح للمخرج فرصة الكلام للتفسير .

هؤلاء هم الممثلون الذين يستمتع المخرج بعملهم أكثر ، فعلى ممثل مبتدىء أن يحاول فهم المخرج سريعا ووسيلة تحقيق هذه القدرة هو استيعاب بعض عناصر أسس الاخراج البسيطة .

(٥) أسس الخلق الذاتي للشخصية

تتألف الطريقة الذاتية عادة خلق شخصية منتزعة من الحياة أولا من جعل الجسم والصوت فى حالة استرخاء كامل . فلا ينبغى ان يحس الجسم أو الصوت انه مكبوت او ثقيل مرتبك او متوتر او مشدود . يجب على الممثل الا يستشعر ذهنه أيا من هذه الحالات . فاذا ما تخلص الممثل من هذه المعوقات الخارجية وتحققت الحرية الكاملة للجسم والصوت من الجهد العضلى يصبح فى مقدور الذهن ان يخلق صورة . ومع ذلك فهذه الصورة يجب الا تكون حدثا ماديا وانما تحريكا واثارة لحالات وجدانية سابقة مارسها الممثل . هذا الشعور الداخلى سوف ينمو تدريجيا ويعبر عن ذاته فى النهاية من خلال الجسم . متخلقا فى شكل تمثيل بحركات الجسم وتعبير وايماءات . والأمر كذلك بالنسبة للصوت . فحين يشكل الفم الكلمات ، فانه يكشف عن مكنون المشاعر فى تعبير ملموس ومحدد . بهذا التجلى الخارجى للشعور الداخلى يصبح لدينا الاساس المطلوب لعملية الخلق الذاتى للشخصية وتكوينها والحالات العاطفية . ان الطاقة المستمدة من الشعور الداخلى سوف تعمل على اساس خطوط الماضى الدفينة . ومن خلال هذا كله تنساب قراءة تلقائية طبيعية خلال الجهاز الصوتى للممثل . ولنذكر دائما ان هذه المحاولة ليست اكثر من بداية ، فهناك الكثير الذى ينبغى عمله لنقل الشعور الداخلى والصورة الواضحة الى مجال التعبير الكامل .

ب ـ الخلق الذاتى وحرفية المسرح

قبل ان نستطرد فى شرح المنهج الذاتى لعملية خلق الشخصية ، ينبغى ان نتوقف هنا قليلا لنبحث ونفهم علاقة هذه الصورة الخلاقة الخالصة بالعديد من الاعتبارات الفنية التى فصلناها فى الفصل السابق . اما الآن فعلينا ان نهمل جانب الصوت ونركز تماما على حركة الجسم .

ولنفترض ان الطاقة أو الشحنة العاطفية التى تسعى للتعبير عن ذاتها من خلال الجسم ، تعطى هذا الجسم دافعا او حافزا للحركة او للجرى سريعا الى الباب ، ثم الاندفاع الى خارج الغرفة . هنا نجد انه من السهل علينا فهم كيف يمكن ان يظهر مثل هذا التعبير الخارجى فى حركة عنيفة ، هذا التعبير الخارجى لو مثل فى حجرة الاستقبال الخاصة بالممثل لما اثار أية مشكلة ، لأنه سيكون المخرج العاطفى الطبيعى .

هيا الآن ننقل حجرة الاستقبال هذه الى خشبة المسرح ولنفترض ان الممثل سوف يجرى بعرض الحجرة وانه سيخرج منها من باب فى المنطقة السفلى من المنصة جهة اليمين او ان شئت وصفا افضل فلنقل انه سيجرى عبر الحجرة ويخرج من باب فى المنطقة الوسطى من أعلى الخشبة ، يجب ان يفتح ويغلق . فاذا ما كان المطلوب ان نضيف لهذه الحركة بعض الجمل الهامة للتعبير الخارجي الكامل عن الحالة الوجدانية، تصبح المشكلة اكثر تعقيدا . فهنا يجب على الممثل ان يتحرك على شكل قوس حتى يصل الى أعلى المنصة فى وضع مفتوح ومكشوف وعليه ان يفتح الباب ويغلقه وهكذا . وبوضوح يمكن القول بان المشكلة ستتركز فى جعل التصور الداخلى الخلاق للحالة الطبيعية يعطى الحركة الخارجية تعبيرا اذا ما اخضعناه لمقتضيات المسرح وشروطه التى يجب ان تتم فى اطار من الاعتبارات والقيود والتعديلات التقنية . ويجب ان تصبح هذه الاعتبارات التقنية جزءا لا يتجزأ من ردود الفعل الآلية اللاشعورية بحيث انه اذا ما اتى الباعث او المحرك من العاطفة فسوف يتخذ الجسم الشكل او القالب التقنى دون تعبير او شعور .

والآن لنبحث شكلا آخر من اشكال التنسيق البسيط بين الباعث الداخلى والتحكم التقنى . ولقد سبق ان ذكرنا انه حينما ينتحب ممثل على ذراعه يجب ان يترك مسافة أمام الفم المفتوح حتى يستطيع الجمهور أن يسمع ما يقول . والحركة الطبيعية اللازمة لاداء هذا الموقف هى ان يلقى الممثل بذراعه على المنضدة مع امالة الوجه فوقه .

امثلة ايضاحية :

١ — اجعل الممثل يؤدى حركة النحيب الطبيعية على ذراعه بضع مرات . ومن المحتمل ان يمر ذراعه امام العينين ومن ثم يغطى انفه ومعظم فمه . وسوف تكون المنضدة امام أى جزء من فمه لم يغطه الذراع .

هذه الحركة سوف تكون بلا تحكم تقنى كلية وغير ملائمة لأى اعتبار من جانب مجموعة من الناس مهتمة بما يقول . والآن اجعل الممثل يؤدى هذه الحركة بشىء من الانضباط الفنى بحيث تبقى المسافة الموجودة امام الفم مكشوفة .

٢ — اجعل الممثل يضع ذراعه فوق حافة المنضدة بطريقة آلية عشوائية وبدون احساس عاطفى . ثم اجعله يلقى برأسه الى أسفل

بحيث تعتمد جبهته لا انفه على ذراعه مع تكرار هـذه الحركة عدة مرات حتى يؤدى الموقف دون تفكير فى رد الفعل الحركى المضـــلى من جانبه .

عندئذ تكون الحركة خاضعة للضبط التقنى وتأخذ فى اعتبارها مجموعة المستمعين . وفضلا عن ذلك فهذه الطريقة الثانية لاداء الحركة تبدو صادقة لا زيف فيها . وللممثل بعد تمرسه بالسيطرة على هـــذا الشكل التقنى ان يوقظ بواعثه الوجدانية دون تفكير فى التكنيك او خشبة المسرح أو النظارة ليعبر عن حالته الوجدانية الباطنية . هذا المثـل البسيط يحكى كل قصة العلاقة بين التعبير الوجدانى والضبط التقنى . وهذا هو السبب فى ان على الممثل ان يدرس ويتقن التكنيك اولا حتى يستطيع ان يتشرب اسلوبه باعتباره جزءا من رد الفعل الطبيعى لجســـمه . بعد هذا التمكن التقنى يمكنه ان يمضى بحرية فى اظهار حالاته الوجدانية وتطوير التعبير الخارجى عنها .

لم نتناول حتى الآن سوى الجسم ولم نمس بعد جانب الصوت وعلاقته بالنظرية . وسوف نعود اليه فيما بعد . اما الآن فسنتناول الشروط المادية الأساسية اللازمة لتهيئة الجســـم للتعبير الخارجى للانفعال الوجدانى .

(جـ) الاستجابات الجسمانية

قبل ان يتمكن الجسم او الصوت من التعبير ذاتيا عن معطيات الشخصية وحالتها الوجدانية يجب تحريرهما من الجهد والتوتر العضلى الذى يقيد ويكبت ويغل الشخص ليس فقط على خشبة المسرح وانما كذلك فى حياته اليومية العادية . ويمكن كسر حدة هذه اليقظة الذهنية من خلال عملية الاجهاد البدنى . والواقع انه كلما كان الممثل مقيدا ذهنيا كلما زاد الجهد الجسمانى المطلوب لتحقيق المرونة والســلاسة الحركية للاداء .

والتمرينات التى اوردناها فيما يلى هى بعض من كثير سوف يجده المخرج بالغ القيمة للممثلين كتدريب عملى فى تحقيق المرونة للجسم . وهى تكفى للاحتياجات العادية التى ينتظرها مخرج من ممثل اذ انها لا تنطى فقط كل جزء من اجزاء الجسم على حدة وانما كل الجســم فى مجموعة . فاذا أمضى الممثل وقتــا كبيرا فى هــذه التمرينات وداوم على مراجعتها ، فانه حين يعمل فيما بعد فى موضوعات أخرى ، وحتى

بعد ظهوره امام الجمهور ، فسوف يحتفظ بجسمه منتصبا ، طيعا ورشيقا بشكل طبيعى . والممثل الواعى لا ينبغى ان ينقطع عن التدريب على هذه التمرينات من اجل الاحتفاظ المستمر للجسم والصوت بحالة المرونة والاسترخاء اللازمتين لهما .

تمرينات فى الاسترخاء

وضع الجسم كله فى حالة استرخاء .

١ ـ اجعل الجسم منتصبا مع رفع الذراعين وجعلهما ممدودتين الى أعلى باقصى ما تستطيع . اخفض الذراعين ببطء ثم اخفض الراس ثم الكتفين . اثنى الخصر ثم ارخى الركبتين حتى يصبح الجسم متدليا قدر المستطاع وقريب الشبه بخرقة او خيال المآتة المنكس . ثم ابسط الركبتين وشد الجسم الى اعلا كما لو كان ثمة خيط قد ربط عند الرأس ببطء ، تاركا الذراعين متدليين بحرية عند الجانبين . ويجب استخدام هذه الحركات ليس فقط اثناء فترة التمرين وانما فى اى وقت خلال اليوم حينما يصبح الجسم متوترا .

٢ ـ الثنى والبسط . اجعل الجسم منتصبا ونشطا مع جعل الذراعين واليدين يرتفعان الى اقصى قدر مستطاع فوق الراس . ثم ارخ الذراعين ببطء واجعلهما يهبطان الى الجانبين بعد ان تكون قد انتهيت من عد خمسة . واثناء مرورها بالراس ارخها ثم انزلها ببطء الى الرقبة . اهبط بالمنكبين ثم ابسط عند الخصر مع جعل الذراعين يقودان الجسم دائما وهو ينثنى الى أسفل . ارخ الركبتين ثم امل الجسم على أحدهما ثم عليهما معا . اطو الجسم كله حتى يصبح كالكرة الصغيرة على الأرض . فاذا اديت هذه الحركة على وجهها الصحيح ، يجب ان يكون الجسم مسترخيا تماما وفى وضع راحة كاملة . ابق الجسم فى هذا الوضع حتى تنتهى من عد خمسة ثم ابسطه ببطء مع قلب الحركة ، بمعنى أن تكون النقطة الوسطى من الظهر أسفل الكتفين هى التى تقود الحركة . وابدأ بالارتفاع بركبة ثم بكليهما ثم ابسط الجسم عند الوسط وشد المنكبين ، واجعل الرأس ترتفع كآخر حركة . ويجب عدم السماح بأى توتر فى عملية البسط ، بل ينبغى الاحتفاظ بحالة الاسترخاء المكتسبة من الثنى طول الوقت . كرر الثنى مع العد عشرة ،

واستبق خمس عدات ثم ابسط عند العشرة . هذا التمرين يؤدى الى استرخاء الجسم واكسابه مرونة ثم ينتهى به الى وضع الاتزان الكامل .

تمرين فى بسط مختلف اجزاء الجسم بالنسبة للراس

٣ ـ لن ينجح هذا التمرين الا اذا اجرى باسترخاء كامل للرأس والرقبة والكتفين . ويسمح فى هذا التمرين بترك الذراعين يتدليان فى وضع عادى عند الجانبين . امل الراس على الصدر ثم حركه حواليك فى دائرة كاملة اربع مرات ناحية اليمين ثم أربع مرات ناحية اليسار . ثم وسع الحركة لتشمل المنكبين . وسعها اكثر حتى يصبح خط الخصر هو محور الارتكاز ثم انتقل الى الحركة الثانية ثم اخيرا الى حركة الرأس باعادته الى وضعه الطبيعى .

تمرين للجذع :

٤ ـ قف والقدمان ثابتتان مع جعلهما متباعدين قليلا . يجب الاحتفاظ بالركبتين فى وضع انبساط طوال هذا التمرين ، وعلى استعداد للاستجابة مع تدفق الحركة . والآن اعمل دائرة كاملة مع جعل منطقة مركزية فى الوسط كمحور ارتكاز بادئا باليسار ، منحنيا باقصى قدر مستطاع من البطء ، ثم الارتفاع من جهة اليمين الى اعلى نقطة ممكنة (مع ترك الذراعين على الجانبين فى وضعهما العادى) ثم اعمل نفس الدائرة بادئا من جهة اليمين . وحينما يؤدى الجسم الحركة فى يسر وانسياب قوى ، دع الذراعين يتبعانه مع مراعاة أن يستمر الجسم فى القيادة ، والاكتفاء بمجرد اداء الذراعين للحركة .

(٤) أ ـ اعمل نفس الدائرة فى اتجاه منحرف اولا والجسم مائل قليلا الى اليسار والقدم اليمنى الى الأمام ثم كررها والقدم اليسرى الى الأمام والجسم مائل الى اليمين

تمرين للذراعين والساقين :

(٥) حرك الذراع الأيسر بسرعة على شكل دائرة على ان تبدأ الحركة من الجذع وتنتقل خلال الذراعين ثم اجعلهما يتبعان دوائرهما فى نفس الوقت . ويجب ان يكونا مسترخيين تاما وان يأتى كل الدافع على الحركة من الكتف .

(٦) اترك الذراعين يتدليان على الجانبين . ثم اجعل الذراع الأيسر يتأرجح قليلا . زد الحركة حتى تصل الى قوس كبير والذراع مسترخ . اخفض القوس تدريجيا حتى يتدلى الذراع فى يسر عند الجانب مرة اخرى . كرر الحركة مع الذراع الأيمن . ويجب أن تنبع هذه الحركات جميعا من الكتف .

(٧) قف مع تركيز الثقل كله على القدم اليمنى . ابدا بأرجحة الساق اليسرى فى حركة كالبندول ببطء فى البداية ثم زد . واحذر أن يصاحبها أى ارهاق وان تكون طليقة مرنة نابعة من اعلى الفخذ . زد الحركة فى سهولة بقدر المستطاع واستمر حتى تبدو الساق وكأنها تتأرجح من تلقاء ذاتها . ثم ابطىء سرعة الحركة واوقفها بسهولة كرر نفس العملية مع القدم اليمنى .

(٨) قف مع جعل الثقل مركزا على القدم اليمنى والساق اليسرى مدلاة دون أن ترتفع عن الأرض وتحمل اى اجهاد . هز الساق ، ثم الركبة وحدها ثم القدم وحده ثم الساق كلها مرة اخرى . اسقطها فى يسر على الأرض . غير الثقل وكرر الحركة مع الساق والركبة والقدم اليمنى ثم الساق اليمنى ثانية . ويجب أن يكون بقية الجسم طوال هذا التمرين فى حالة استرخاء ولا يجب أن يصل أى توتر الى المنكبين والرقبة او أى جزء آخر من اجزاء الجذع . ومن الأفضل جعل الراس متزنا مرفوعا مع عدم النظر الى أسفل نحو الساق .

تمرين اليدين :

(٩) هز اليدين معا فى وقت واحد ، مع جعل الحركة تسرى فى الذراع من الكتف حتى تكون اليدان فى استرخاء تام . ثم هزهما سويا ثم حرك الأصابع بأقصى قدر من السرعة واحدا بعد الآخر كما لو كنت تمس أوتار قيثارة . اجعل الأصابع مسترخية طوال التمرين . ثم عد الى حركة الهز . هزهما بشدة ثم اسقطهما فى يسر الى الجانب .

(١٠) تخيل ان هناك ستارة مخملية ثقيلة ، لكنها ناعمة ولينة مدلاة امامك . ارفع جسمك الى أعلى حد مستطاع ثم مر بيدك على الستارة محتفظا بملمسها فى اصابعك أثناء نزولك بها .

الاسترخاء اطلاق اى شعور مكبوت اثناء البروفات او العرض المسرحى :

(١١) ارفع اليدين عاليا فوق الرأس ثم اخفضهما الى الجانبين . وفى أثناء ادائك لهذه الحركة ، ابدأ فى السير مكانك (محلك سر) . زد سرعة رفع الذراعين مع التغيير من وضع محلك سر الى حركة جرى فى مكانك .

(١١) أ ـ اعمل نفس الحركة السابقة ، وبدلا من السير والجرى مكانك امش واجر حول الحجرة .

(١١) ب ـ كرر الحركة السابقة مع اضافة الكلام بصوت مرتفع وكرر ذلك عدة مرات . ستجد ان هذا التمرين صعب . قف وقل الكلام .

(د) الاستجابة الصوتية

وجدنا ونحن ندرس الحرفية المسرحية الأولية للممثل ان هناك تكنيك يجب تعلمه واتقانه حتى يمكن للممثل أن يؤدى حركاته فوق المنصة بقليل من التفكير او بدونه . كما رأينا كيف ينبغى أن يؤدى بالجسم الى حركة الاسترخاء حتى يتاح له الحرية وعدم التقيد ليعبر عن التصوير الخلاق للشخصية والحركة . والآن لنبدأ فى دراسة الصوت من اجل استعماله على المنصة .

فى الحياة الواقعية يكون الكلام العادى رتيبا فى معظم الأحوال ، خال من العاطفة وضعيفا . وعادة تنطق الكلمات بغير دقة وغالبا فى غير محلها . وقل ان تبذل عناية كافية للتلوين والتنويع والتاكيد او وحدة الميلودى الصوتية . قلة من الناس باستثناء الذين لديهم القدرة على تذوق الكلام ، يلحظون هذه الصفات الكلامية العاجزة فى الحياة اليومية العادية . لكن ما ان تضع هذا الصوت المشوه بالطبيعة ـ رغم كونه مقبولا ـ على خشبة المسرح ، حتى تتضح كثير من عيوبه وتظهر للشخص العادى على الفور . ان صفات المسرح الضخمية يبدو اثرها على الصوت والحركة على حد سواء . فالنهوض من مقعد فى الحياة الواقعية يؤدى عادة بطريقة فجة وسقيمة . اما على المسرح فهذه الحركة الصامتة ينبغى أن تتم فى سهولة ورشاقة وعلى نحو لا يستلفت النظر .

ومن ثم فينبغى معالجة الصوت بحيث يبعث على الرضى ، وان يكون طبعا ملونا ، قويا ، منوعا ومؤثرا . ويجب نطق الكلمات والجمل

بطريقة واضحة ومنسجمة . كما يجب أن تكون العبارات مع استخدام التأكيد سلسة ومعبرة . ان تطوير الصوت وتطويعه مسألة تتعلق بالتكنيك ، فالجهاز الصوتي مثل الجسم يجب ان يدرب لا لتستلفت صفاته انتباه الجمهور فحسب ، ولكن ايضا لتنقل في سهولة ويسر الافكار والصور والاحاسيس الداخلية التي تتطلب التعبير .

والصوت ايضا مثل الجسد ينبغي تدريبه حتى يأتي استعماله السليم للممثل طواعية . والممثل المتنبه يقيد هذا الصوت فلا ينطلق ليؤدي مهمته التي لا بد منها للنقل الأمين وللتعبير عن الأحاسيس والأفكار الداخلية . ومن ثم فهناك عمل ينبغي اداؤه لاعداد الصوت وتهيئته للبراعة التقنية كما تؤدي تمرينات لجعله مسترخيا على سجيته متفتحا ومرنا . وعندما يتم هذا فعلا يستطيع المخرج أن يجد تحت يده ممثلين من اصحاب الأصوات مستعدة للاستجابة لأدق الأحاسيس والعواطف الداخلية .

ومع النصوص الكثيرة الممتازة التي كتبت حول الصوت وتدريبه ، ليس في نيتنا أن ندخل في دراسة تفصيلية لهذا الموضوع . ومع ذلك فسوف يجد المخرج ان مثل هذه الدراسة تغطي متطلبات الصوت المدرب تقريبا جيدا والذي ينبغي ان يجده عند ممثلين او ينميه فيهم .

(١) التنفس

ترجع معظم اخطاء الصوت الناطق بالكلام الى سوء التنفس ، والذين يتنفسون بطريقة خاطئة لا يتمكنون من استنشاق كمية كافية من الهواء في الرئتين . وليست لديهم سيطرة كافية على اخراج الهواء وهم يتكلمون ؛ او أنهم يتحكمون في هذه العملية بطريقة خاطئة . فهم ينفقون من هواء التنفس كمية اكبر مما ينبغي على الجزء الأول من الجملة فلا يبقى سوى القليل او نفس مقتسر اخرج عنوة ليستخدم في اكمال الجزء الهام من الجملة . فاذا حاولوا الاحتفاظ بكمية كافية من الهواء فهم يشدون على الأحبال الصوتية فيتوتر الحلق وبذلك يعوق الكلام بدلا من أن يساعد عليه . لكن ما أن يتمكن الشخص من التنفس الصحيح ؛ حتى يتولى الكثير من مصاعب الصوت الأخرى امر نفسه بنفسه . وبناء على ذلك فسوف نناقش اولا كيفية التنفس الصحيح ثم التمرينات التي تساعد على تحسينه .

يتطلب التنفس السليم الاستخدام الصحيح للحجاب الحاجز

والرئتين والعضلات الواقعة بين الضلوع . ومعظم الناس يتنفسون بالجزء الأعلى فقط من الرئتين بدلا من استخدام الحجاب الحاجز والرئتين بسعتهما . والحجاب الحاجز عبارة عن عضلة تشكل أرضية التجويف الصدري . وعند السيطرة عليه عن طريق الاستخدام الصحيح للعضلات البطنية تتوقف السيطرة على الصوت . وعند الشهيق ينبسط الحجاب الحاجز ، وبذلك يسمح للرئتين بالتمدد والامتلاء بالهواء . أما فى الزفير فيحدث العكس . ونحن نشهق حين نتكلم . لذلك فالتحكم فى النفس عند الكلام مسألة تحكم فى انقباض الحجاب الحاجز حتى يطرد النفس من التجويف الصدرى فى اندفاع يسير ومنتظم . وينبغى أن تتدبر التمرينات التى سوف تقوى الحجاب الحاجز وتدرب الممثل على استعماله فى الكلام استعمالا سليما .

تمرينات لتحسين عملية التحكم فى التنفس

ستساعد هذه التمرينات الممثل على نطق جملة نطقا سليما بحيث يكون لديه النفس الكافى لاضفاء التأكيد الزائد اللازم للكلمات النهائية . فضلا عن أنها ستيسر له أن يلقى كلاما طويلا بالتأثير الدرامى المطلوب للذرى وان يؤدى الجمل الطويلة اداء صحيحا .

وعند عمل التمرينات التالية تأكد من أن الصوت سيظل ثابتا بلا هزات أو وقفات أو تردد . ولا يجب بأية حال الاستمرار فى التمرينات بعد انقطاع التنفس بدفع الهواء عنوة وباجهاد عن طريق اشد على عضلات الحنجرة أو قبض الصدر ، بل ينبغى الاحتفاظ به ثابتا ومنبسطا طول الوقت . كما يجب أن تكون الحنجرة مفتوحة ومبسوطة كذلك .

(١) خذ نفسا عميقا وجرب الى أى حد تستطيع الاستمرار فى العد ويجب أن يعمل هذا التمرين حتى تستطيع ان تعد بسهولة ٦٠ مرة لدى اخذ نفس واحد . واحرص على عدم العد بالقوة والجهد . ففى اللحظة التى يؤخذ فيها النفس عنوة بصوت مخرفش « أجش » ، أو بحنجرة مشدودة ومتوترة ، ينبغى الكف عن التمرين ثم البداية من جديد حتى تستطيع العد ستين مرة بغير جهد أو عناء .

(٢) خذ نفسا عميقا وازفر ببطء ، مصدرا سيلا مستمرا من الصوت « اس » ، فى الوقت الذى يقوم فيه شخص آخر بالعد . ويجب عمل هذا التمرين حتى تصل الى عدد ٤٠ بزفير واحد .

(٣) خذ نفسا عميقا ثم ازفر مع احداث صوت هـ ووو مستمر وانت تمشي . اجعل الصوت ثابتا . ويجب معاودة هذا التمرين حتى تستطيع السير ٢٥ خطوة بنفس واحد .

(٤) خذ الوضع الرياضي اللازم لعمل دائرة بالذراع مع جعل القدمين متباعدين والصدر عال والرأس الى الوراء والذراعين ممدودين بزاوية قائمة عند الجانبين . اعمل دوائر صغيرة بالذراعين ثم عد مع كل دائرة تكملها . يجب مواصلة هذا التمرين حتى تستطيع عد ٣٥ مع الاحتفاظ بالصوت ثابتا دون تلعثم .

(٥) خذ تمرينات رياضية اخرى وبمواصلة التمرين مع ربطه بعملية التنفس ، حسن من عملية التحكم في التنفس حتى تتمكن من زيادة العد إلى اقصى حد ممكن بزفير واحد .

(٦) احصر عدد المرات التي يمكنك ان تكرر فيها الجملة التالية في نفس واحد : « هذا هو الوقت الذي ينبغي فيه على كل الرجال الصالحين ان يهبوا لنجدة وطنهم . ومع كل مرة راع ان يكون الضغط والتركيز على الكلمات « لنجدة بلادهم » .

(٧) كرر التمرين السابق ومع كل مرة تكرر فيها الجملة زد حدة الصوت ودرجته ورتب الأمر كله بحيث تكون المرة الأخيرة في التكرار أقواها وأعلاها من حيث درجة الصوت .

(٨) خذ الجملة « هذا هو الوقت الذي ينبغي فيه على كل الرجال الصالحين ان يهبوا لنجدة وطنهم بينما الثعلب الأغبر الصغير يقفز في تثاقل فوق السور الأبيض العريض وكررها ثلاث مرات بشهيق واحد . ومرة اخرى راع ان تؤكد نهاية الجملتين .

(٩) ارسم رسما بيانيا يمثل منحنى الصوت الصادر عن موجه بحر تتكسر على الشاطئ . ثم كرر « هذا هو الوقت الذي ينبغي فيه على كل الرجال الصالحين أن يهبوا لنجدة وطنهم » بحيث يكون لها نفس المنحنى الصوتي المبين في الرسم .

(١٠) ضع في ذهنك الحروف المتحركة اي او اه أو آه الو اوه او اوه وكررها مع الرسم البياني لموجة البحر ، بالغا مع كل تكرار الذروة النهائية . واستوثق من ان اصوات الحركة منطوقة بالكامل وبحنجرة مفتوحة وبوضوح .

. (١١) تمرين : شلال لودور : لروبرت سوزى (*) .

(٢) نوعية الصوت

ان تصويب غلطة ثانية شائعة من الأخطاء التى يقع فيهـا الممثل غير المدرب يكمن فى الارتفاع بمستوى الصوت والوصول به الى درجة طيبة فالكثيرون من الممثلين المبتدئين أصواتهم خشنة عالية المقام خنفاء وغالبا ما تكون غير مستحبة . والطالب الذى يأخذ عمله التمثيلى مأخذ الجد سـوف يحاول أن يربى صــوتا لطيفا جذابا . وليست هنـاك طريقة للاستحواذ المباشر على انتباه الجمهور أفضـل من جاذبية الصوت الجميل الصادر عن صوت موسيقى . وقد أصبح هذا الأمر واضحا بصفة خاصة عند ملاحظة أفلام السينما الناطقة والاستماع اليها . هنا يقدر الجميع دواما ما يتمتع به صوت ممثل من جاذبية أكثر من صاحبه ليس فقط من خلال المظهر الشخصى كما هو الحال فى السينما الصامتة وانما من خلال جمال الصـــوت . وفضلا عن ذلك فانه بسبب أفلام الســينما الناطقة ، يتزايد عدد الناس الذين أصبحوا حساسين لصفة الصوت وجماله ويتمتعون بحاسة نقدية أكثر صرامة تجاه ما ينبغى أن يكون عليه هذا الصوت حينما يذهبون الى المسارح .

وقبل أن نمضى فى الكلام مباشرة عما يجب أن يتحلى به الصوت من صفات لا بد من عمل بعض التمرينات حتى نهيىء للحنجرة حالة استرخاء كامل وهذا أمر أساسى للصوت والجسم على حد سواء .

تمرينات لمرونة واسترخاء الحنجرة :

(١) تثاءب ثم انطق المقطع مور more (أكثر) ثم الجملة .
« كلما فعلت ذلك لا شعوريا كان أفضل » .

(٢) خذ الجملة « هناك الكثير مما يمكن عمله بالنسبة للكلام أكثر مما يمكن أن يقال » ثم قلها :

أ ــ مع التثاؤب قبل كل كلمة .

ب ــ مع التثاؤب قبل كل ثلاث عبارات .

(*) Cataract of Lodore, by Robert Southey.

جـ مع التثاؤب مرة ثم انطق الجملة باكملها ·

٣ ـ أما التمرين الخاص بحنجرة مفتوحة بلا توتر فهو كالآتى : بدون نطق صوتى قل المقاطع والكلمات :

هوو ، هوير ، هوات ، هواى ، هوم ، هاى : ها : هو

ho, ha, hey, home, whey, what, where, whoa

فاذا لم يحدث صريرا أو خرفشة فمعنى هذا ان الحنجرة مفتوحة وغير متوترة · والآن انطق هذه المقاطع بصوت عال ، لكن قبل نطق كل منها أعمل الاختبار كما أوضحنا آنفا · وهذا الاختبار الذى لا ينطق اللفظ صوتيا فى البداية سوف يساعد على منع الممثل من ايذاء حنجرته بالصراخ · كمـا يقضى على توتر الحنجرة وزمها الذى ينجم عادة اذا كان عليه ان يصيح ويجب مزاولة هذا الاختبار قبل الصياح مباشرة ·

٣ ـ الرنين :

بعد أن تسترخى الحنجرة وتنفتح ، ينبغى أن نبدأ بتناول أول عنصر من عناصر الصفة الصوتية الا وهو الرنين · ويقصد به ذلك العنصر الصوتى الذى يعطى الترجيع والترديد (الاهتزاز) والتألق للنغمة · وهو الذى يبرز أكثر صفات الصوت جاذبية · انه أكثر العناصر مسئولية عن اثارة الصفة الوجدانية مع الجمهور ، ومن ثم ينبغى أن نعمل على تنمية صفة الرنين هذه فى الصوت الناطق · وقد دلت التجارب على أن الصدر ومؤخرة الجزء العلوى من سقف الحلق والأنف وذلك الجزء من الجبهة أعلى الأنف مباشرة تشبه الى حد بعيد اللوحة الصوتية الموجودة فى البيانو · فلو انك ضربت نغمة على لوحة المفاتيح واستمعت اليها جيدا فسوف تسمع صدى النغمة أو ترجيعها وقد أحدث رنينا ودويا · هذا هو جمال النغمة · وتتمثل مشكلتنا فى استخدام هذه « اللوحات الصوتية » بتعلم كيفية القـاء كلماتنا الى أعلى لتدق واحدا أو أكثر من هذه الغرف الرنانة ·

ودون دخول فى التكوين الفسيولوجى الفعلى الذى يعد العامل المؤثر فى نوعية الصوت ، سوف نشرح وسيلة عملية وسيكلوجية واحدة للحصول على نغمة صوتية ذات رنين ·

قل الكلمه ون one على نحو طبيعى ربما كنت ستلقيه بها مع جعل

الصوت يأتى من خلال الفم دون أن يقرع اللوحة الصوتية . ثم عد فالق بالصوت بجهد واع مقابل الجزء الخلفى من سقف الحلق بحيث يتلقى صوت النون بصفة خاصة . عندئذ ستلاحظ هذه الصفة الرنانة . ثم قل الكلمة ون مرة بدون هـــذا الرنين ثم مرة أخرى به حتى تتأكد من انك فهمت ما هية صفة الرنين هـذه وكيفية الحصـول عليها . ثم لاحظ وأنت تزيد من شدة الصوت للنون كيف أن ممرات الأنف وتجاويفها تميل الى الاهتزاز (الارتعاش) . وأن التركيز والتأكيد على صوت الـ « الميم والنون أفضل وسيلة للحصول على رنين أنفى محسن .

تمرينات على الرنين :

وللمعاونة فى تحســين الرنين وتنشئة صفة صـــوتية جذابة ، قم بالتمارين الآتية ، واعمل على أن تتدرب عليها ببطء فى البداية حتى تحصل على ترجيع كل كلمة تنطقها وتسمعها . ثم زد السرعة حتى تصل الى معدل الكلام الطبيعى اى ان تفكر فى الجملة ذاتها فى سرك ، تاركا الرنين (الترجيع) يأتى من تلقائه.وانتبه الى الكلمات التى تؤدى للحصول على الرنين أكثر من غيرها .

واستوثق من أن سيال النفس لا يحظى فقط بالدعم السليم بل انه موجه كذلك الى الأمام خلال الفم بالنسبة للأصوات الحلقية وخلال الأنف بالنسبة للأصوات الأنفية . وقد حذفنا هنا تمرينات الرنين الصـدرى والرأسى .

١ ــ الرنين الأنفى . تأكد من أن سقف الحلق الطرى لا هو بالمتوتر ولا بالرخـو .

(أ) نغم : آه ، انجا ، انج ، انجا (١) واستشعر اهتزاز الخياشيم عند انج والتخلص من الاهتزاز عند آه .

(ب) الق الصوت عن عمد فى سقف الفم وقل : أ ب ، ون ، ناين .. الــخ (٢) .

(جـ) طــرقت البـــاب حتى كلمنى
فلمـــا كـــل متنى كلمتـــــنى

---

(١) Nga, ng, nga, ah.

(٢) Nine, one, up.

(د) قالت له وما ادخـــرت فيه للشتا
قال لهـــا مســـتهـزئا منكتـــا

كنت أغنى للحمـــير القمص
قالت له يا صـــاحبى الآن ارقص

وأعلم بان الســـعى فى الذخــيرة
يدفع كـــل غمـــة وحـــيرة

والدرهـــم الأبيض وهـــو فى يدى
ينفعنى فى كـــل يوم اسـود

طبقة الصوت (المقام) :

العنصر الثانى فى نوعية الصوت هو الطبقة . وكلنا يعرف انه يوجد فى السلالم الموسيقية المتعددة عدد كبير من النغمات . وفى طوق الصوت البشرى عدد من النغمات الكلامية أكثر من حيث المدى مما يمكن حصره موسيقيا من حيث انه قادر على ترديد التدرجات الكثيرة الواقعة بين نغمات السلالم الموسيقية . وطبقة صوت الممثل هى مكانه النغمى فى السلم الموسيقى . أما مدى (بعد) صوته فهو المســافة بين مختلف المقامات وعددها فى السلم الموسيقى الذى يستطيع استخدامه . هذا التنوع فى الطبقة يعرف عادة باسم التنغيم أو تلوين (امالة) الصوت .

ومن ثم يجب على الممثل أن ينمى باستمرار مجالا مقاميا مرنا وأن يعرف أية أنغام ينبغى استعمالها فى مختلف أحتياجات التمثيل . ومن المتفق عليه بصفة عامة أن نغمات منتصف الطاقة الصوتية هى الطفها بالنسبة للصوت الطبيعى على خشبة المسرح ، مع ترك النغمات أو الطبقات المرتفعة أو المنخفضة للتعبير عن مختلف الحالات الوجدانية . فالمقامات العالية تستخدم فى التعبير عن الحنق والرعب والخوف والهستريا والمزاج العصبى وغيره من حالات الأحاسيس المتصلة بالناحية العصبية . أما المقامات المنخفضة فللتعبير عن الحـالات الوجـدانية العميقة مثل الحب والدين والحزن أو الاخلاص العميق . وتبعا لذلك فمن الضرورى للممثل الذى ينبغى له أن يكون قادرا على التعبير عن حالات وجدانية شديدة التباين ان يكون لديه مجالا صوتيا واسعا .

تمرينات على تنمية المجال الصوتى .

١ ــ قل المقطع «هـ ــ و ــ و ــ وه» بنغمة الكلام العادية . ثم قلها بكل نغمة من نغمات السلم الكلامى ، نزوليا بمقدار نصف نغمة فى كل مرة حتى أدنى طبقة تستطيع بلوغها ثم ارجع الى نصف نغمة أدنى المستوى

العادى · استمر بادئا بنصف نغمة أدنى من العادى ثم ارجع الى نصف نغمة أدنى من هذا · ومن شأن هذا التمرين أن يطور الطبقة الصوتية الأدنى كرر التمرين صاعدا السلم حتى أعلى طبقة تستطيع بلوغها دون جهد ثم ارجع بمقدار نصف نغمة أعلى من نقطة الابتداء · وهذا التمرين مخصص لتنمية الطبقات العليا من الصوت وفى البداية يمكنك استعمال بيانو لهذا التمرين ·

٢ ـ تصوير المعنى يدل عليه سلامة التعبير فى فن الالقاء وحسن التصوير لما تقول والخروج عن رتابة الطابق الصوتى :

واعلم بأن السعى فى الذخيرة   يدفع كل غمة وحيرة

والدرهم الأبيض وهو فى يدى   ينفعنى فى كل يوم أسود

ومثل الآية الكريمة :

وقضى ربك الا تعبدوا الا إياه وبالوالدين احسانا ، اما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربيانى صغيرا ·

٣ ـ انطق الجملة الآتية بأكبر قدر تستطيعه من الانفعالات العاطفية ولاحظ استعمال الطبقات الصوتية المختلفة بالنسبة لمختلف العواطف :
never go away   أى : « لن أمضى من هنا أبدا » ·

٥ ـ النطق :

الخطأ الشائع التالى الذى يرتكبه الممثل غير المدرب هو التفوه والنطق السقيم · وفى حياتنا اليومية العادية نجد أن النطق الركيك شىء متواتر ويتقبله الناس عادة · أما على المسرح فانه يتحول الى عيب خطير فالجمهور لا يستطيع أن يفهم ممثلا سقيم النطق · وقوة المسرح فى التجسيم والتكبير تبرز الأخطاء العادية سواء فى النطق أو اللفظ وتضخمها ·

ويتوقف النطق السليم على الأداء الصوتى الصحيح لحروف الحركة

وحروف (١) العلة المدغمة ومخارج الحروف وعلى الأخص ما وجد منها فى بداية الكلمة وفى نهايتها ·

ولما كان الصوت يعتمد فى جماله وتعبيره وبيانه الى حد كبير على حروف الحركة ، فينبغى توجيه اهتمام خاص لطبقة الصوت والضغط ومط حروف الحركة · فاذا ضغطت طويلا على حروف الحركة فانك تجعل الصوت رتيبا وبطيئا · فاذا كانت حروف الحركة مدغومة فلن يكون الكلام واضحا · ومن ثم فيجب نطق حروف الحركة فى سلاسة ويسر ·

وفى كلامنا العادى الذى نستخدمه كل يوم نجد ان الحروف الساكنة فى نهاية الكلمة تهمل وتدغم · وقد لا يكون ثمة شبهة على المرء اذا ضبط متلبسا باهمالها وعدم ابانتها فى الكلام العادى ، اما اذا كان الممثل على خشبة المسرح فانه اذا أهمل نهايات الحروف هذه انكشف أمره حتى بالنسبة لجمهور لا يتمتع بحاسة التمييز الدقيق · لذا يجب على الممثل أن يراعى تأثير الأصوات ببعضها حين تتجاور مثل : من نور ـ اضرب بعصاك ـ بل لا تخافون ·

وينبغى بذل مجهود كبير حتى لا تبدو الكلمات فى العبارة مثل تلك الكلمات التى تضمها أعمدة كتب الهجاء · ومن ثم يجب ألا تمنح تأكيدا أو ضغطا متساويا · مع مراعاة عدم تأثر معانى الجمل من المغالاة أو المبالغة فى النطق الواضح الا انه من الممكن نطق العبارات باكبر قدر من الوضوح ومع ذلك تحتفظ برخامتها وتلوينها · والسبب الرئيسى فى أن الجمل التى يبالغ فى العناية بنطقها تبدو مصطنعة لا يرجع الى النطق وانما الى التأكيد والضغط على كل كلمة ، والافتقار الى تقطيع الجملة ، وعدم توزيع الضغط على الكلمات توزيعا متناسبا صحيحا لابراز الكلمة المهمة ، التى عادة ما تكون هى الكلمات الأخيرة فى جملة درامية ·

والنطق غير السليم يأتى نتيجة حركة الشفة واللسان غير الصحيحة أو المتسمة بالاهمال · وكذا بسبب الفك المشدود الذى يرجع فى معظمه الى الكسل فى استخدام الشفتين والفك · كما يحدث النطق الخاطىء نتيجة التوتر ·

تمرينات فى النطق :

١ ـ لكى ترخى الفك أدر الرأس واجعل الرقبة محور الارتكاز مع

---

(١) Pronunciation.

ارخاء الفك ، ثم ادره وقل الأبجدية ، وهذا التمرين من شأنه ايضا ان يؤدى الى تليين وارخاء الحنجرة .

٢ — تمرين على فتح الفك وغلقه مع حركة العض ، بان تاخذ قضمة كبيرة بعد أخرى بسرعة بدون لمس الاسنان .

٣ — انطق المقاطع الآتية بالتتابع وافتح الفك على اتساعه مع صوت آه ثم اغلقه بين المقاطع : آه ، داه ، كاه ، لاه ، طاه ، فاه ، باه (*) .

٤ — تمرين للشفتين :

« وقضى ربك الا تعبدوا الا اياه وبالوالدين احسانا ، اما يبلغن عندك الكبر أحدهما او كلاهما ، فلا تقل لهما اف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربيانى صغيرا .

الكلمات تحمل المعانى — والمعانى تتباين اهميتها بالنسبة للجملة . فاذا قلنا : سرنى نبأ زواجك ، كانت الاهمية هنا لمعنى السرور لأن الغرض الاساسى هو اعلان السرور . فيجب أن نعطى كلمة «سرنى» أهمية خاصة فى النطق بها والضغط عليها لزيادة بيانها وباعطائها الصوت الملائم لمعناها .

والضغط لا يكون الا على حرف واحد من الكلمة . وفى هذه الكلمة نجد ان الراء هو الحرف الواجب ضغطه .

والقاعدة ترجع الى الذوق ، والذوق هو القاعدة الاساسية لكل الفنون .

أغنية الغراب والثعلب للشاعر الفرنسى لافونتين(١)

كان الغراب / حط / فوق الشجرة	وجبنة فى فمه مدوره
فشمها الثعلب من بعيد	لما رآها : كهلال العيد
وقال / يا غراب / يابن قيصر /	وجهك هذا / أم ضياء القمر
ما كنت أدرى / ان فيك ريشا /	هذا حرير قد أرى منقوشا

(*) Pah, fah, tah, lah, kah, dah, ah.

(١) ترجمة وطبع الشاعر عثمان جلال .

وحرمة الود الذى من بيننا/   محبة / فيـــك اتيت هاهنا
وما انا / ارجـــوك ان تغنى /   عسى بــك الهم يزول عنى
لله / ما احـــلاك حين تتجـلى /   صـــوتك / أحلى من صياح البلبل
فانخـدع الغراب من كلامه   وجـــاء للخصم على مراميه
وقال / يا ليـــل / بدون القيمة   فسقطت من فمه الغنيمة
قبضـــها الثعلب قبض الروح   وقال / فى بطنى حـلالا / روحى
ثم / رنا بعينه لفـــوقه /   رأى الغراب / طارشــــا من حلقه
قال له / يا ســــيد الغربان /   انى برىء / ولأنت الجـانى
خـذ / بدل الجبنه منى مثــلا /   واحفظه عنى سندا متصلا
من ملق النـاس / عليهم عاش /   واكل الجبنـــة والجـــلاش
فاتعـــظ الغراب من ذى النــوبة   وتاب / ولـــكن / لات حين توبة

٦ ـ الاسقاط او الابراز (١) (نقل الصوت وتوصيله للمستمع)

مصطلح يقصد به القدرة على نقـــل الـكلمات المنطوقة الى بعد أو مسافة . وحينما كنا اطفالا ونرغب فى توصيل صـــوتنا الى رفيق فى اللعب فى أعلى التل ، كنا نصرخ ونزعق والصراخ معنـاه فتح الفم على اتساعه مع سحب اللسان وشد عضلات الحنجرة والضغط على النغمات ، وهو ما قد يسمى بالنغمة المنتشرة أو غـــير الموجهة ، أو بلا مركز بؤرى محدد وهذه العملية تصطحب عادة بصوت صرصر من طبقة عالية . ومن الجلى اننا عندما نمثل أمام الجمهور فاننا لا نسـتطيع أن نصرخ ونزعق لأن الصراخ (الزعيق) ليس فقط أمرا ممجوجا وانما هو صوت مشوش لا يتضح للجمهور .

وحتى يسمعك النظارة اثناء التمثيل فى صالة كبيرة يواجه الممثل مشكلة ، فهو لا يستطيع أن يصرخ . كمـا لا يمكنه أن يصدر عن طبقة عالية بالصـــوت العادى . (ومع ذلك فهو يقـدم على الشيئين معا لسوء الحظ) . أما ما ينبغى عليه أن يفعله فهو أن يبرز أو يسقط .

وهذا المنهج يتضمن مساندة النغمة بكل من الحجاب الحاجز ومركز الصوت . وللوصـــول الى نغمة مدعمة تدعيما طيبا ينبغى على الممثل أن

(١) Projection.

يسيطر سيطرة فائقة على التنفس لأنه بهذه القدرة الصالية على أخذ أنفاس عميقة واخراج النفس بقدر كبير من الثبات بحيث يحافظ على نوعيته دون تغيير يستطيع أن ينقل صوته بنجاح · مارس الدندنة وبعض تمرينات التنغيم الاخرى · والممثل الذى يهيىء لنغمة مكانها الصحيح ودعمها السليم ، لا بد أن يصل صوته للجمهور كما ينبغى · وثمة عامل ثالث لسلامة العملية الا وهو العناية بالنطق · ولابد من تدريب شفتى الممثل ولسانه على أداء أفكاره بحرية ومرونة وقوة ·

وسنرى بعد قليل مدى حاجة الممثل الى أن يعبر بالصوت عن مختلف الحالات الوجدانية · لكن علينا اولا أن نؤكد ما قلناه من أنه لن يستطيع نقل أحاسيسه للجمهور بغير منهج الاسقاط أو الابراز · كما انه لن يكون فى وسعه التعبير عن هذه الحالات الوجدانية بالصياح والزعيق·

فاذا ما وصل الممثل بمنهج الاسقاط (الابراز) الى منتهاه بحيث يصبح جزءا طبيعيا من الكلام المسرحى والطبيعى ، سوف يكون فى وسع الجمهور أن يسمع ويفهم ما يقال سواء واجه الممثل الجمهور أو واجه خلفية المسرح · ولا يحتاج منهج الاسقاط الى كثير من التدريب ·

تمرينات فى الاسقاط او الابراز :

(١) استعن مرة أخرى بأغنية الغراب والثعلب التى استخدمناها فى التمرينات السابقة·وتكلم فى قلب القاعة مباشرة من فوق المنصة ·

أ ــ ابدا بصوت منخفض ولا تفكر فى غير التوصل مركزا النغمة ، وموجها اياها فى نقطة واحدة .

ب ــ ارفع الصوت تدريجيا عن طريق التكرار مرات متعددة .

جـ ــ خذ الجزء الأول من قصيدة غنائية كتمرين على النقل الصوتى ·

وانت واقف على المنصة فى وضع جانبى (بروفيل) ثم وظهرك للجمهور واستخدم طبقة صوتية عالية فى كل حالة .

(٢) تمرن من فوق المنصة على أن تؤدى جملة بالزعيق لبقية الفصل الجالس فى أقصى جزء من الصالة . ثم ادها بصوت حسن الترنيم ، ثم الق نفس الجملة مرة أخرى مستخدما منهج التوصيل والنقل ·

(٧) الاستجابة العاطفية

ان الاخلاص وعمق الشعور وما يحمله من اقناع كما يعبر عنه بالصوت ، تنتقل جميعا بالصوت الى الجمهور فقط حينما يأتى هذا الاحساس من طاقة داخلية فى الجسم . والا بدا التعبير العاطفى أو الوجدانى للصوت اجوفا وزائفا ومفتعلا . هذا النمط من القراءة الدرامية نسمعه مرارا ونلحظه بسهولة ونحن نتابع ما يذاع بالراديو . وان النغمات الرومانسية المفعمة بمظاهر البطولة التى نجدها فى كثير من اذاعات الأوبريتات الرومانسية وفى تصوير ادوار الشخصية والحالات العاطفية فى « الاسكتشات الدرامية » ، نغمات فارغة وزائفة ولا تنطوى على أى اقناع للسامع كما انها كثيرا ما تبدو مربكة . يحدث هذا لأن الممثل الاذاعى الذى يقرأ دوره انما يمثل باستخدام الرقبة وما فوقها . ولن نجد فى هذا النمط من الاداء شعورا او حسا صادرا عن استخدام الجسم ، كما انه خلو من عملية الخلق الداخلى . كما انك ستلاحظ استخدام بعض النغمات التقليدية واللوازم الصوتية بطريقة تعسفية لا حساب ولا ضبط فيها . هنا نجد الصوت مستخدما من أجل الصوت ، والنغمة من اجل النغمة ولا شيء غير ذلك . مع ان هناك موضوعية فى استخدام الصوت تبرر المقارنة مع دراسة التعبير الجسمانى أمام المرآة . هنا يقف الصوت وحده بلا معين ويقدم التعبير العاطفى منفصلا عن الجسم وبعيدا عنه .

وكثير من الناس لديهم القدرة على الحس الوجدانى القوى لكنهم يعجزون عن التعبير بالجسم بسبب موانع جسمانية او بالصوت بسبب موانع صوتية . وقد لاحظنا انه حين يحس الممثل بانفعالات لكنه لا يستطيع التعبير عنها أو نقلها ، فان افضل تصحيح لهذا الموقف هو القيام بتمرينات للحصول على مرونة فى الجسم . ونفس الكلام يصدق على الصوت . وان القيام بتمرينات لاكساب الصوت مرونة واسترخاء سوف يفيد فى تنمية القدرة على التعبير عن العواطف من خلال الصوت . وتحتاج الحنجرة والاحبال الصوتية الى أن تكون فى وضع طبيعى يسمح للصوت بالتعبير عن سلم النغم بأسره . وللتعبير المرئى والسمعى يجب ان يتمتع كل من الجسم والصوت بالحرية والاحساس بالايقاع الطبيعى .

هذه المقدرة على التعبير الوجدانى من خلال الجسم والصوت يطلق عليه مصطلح التوافقية (التلبية) . وفيه يكون الجسم فى وضع

منبسط ومسترخ ، ثم يستشعر العاطفة ويسمح لها بالمرور خلال الأحبال الصوتية المرتخية التى تستقبل المؤثرات بطريقة سلبية . ومن الضرورى تماما بالنسبة للتعبير عن الاحساس الحقيقى فى الصوت أن يتلقى الكيان الداخلى للجسم العاطفة أولا ثم يتلقاها الهيكل الخارجى له وأخيرا الصوت . هذا الاجراء ـ الذى يتبع لتهيئة الصوت للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس المرتبطة بالصورة التى يبدعها الممثل من داخله للشخصية التى يعبر عنها ـ كبير الشبه بالاجراء الذى يتبع بالنسبة لتهيئة الجسم واعداده للتعبير .

وعند اداء التمرينات التالية ينبغى أن يؤخذ فى الحسبان ضرورة ان يكون الجسم أولا فى وضع استرخاء . وربما كان من الفطنة مراجعة كثير من التمرينات الخاصة بمرونة الجسم قبل القيام بأى من التمرينات الخاصة بالعملية التوافقية ، على الرغم من أن الطالب قد يجد انه بمجرد بلوغه درجة التمكن والدراية ، يستطيع أن يضع جسمه فى وضع الاستقبال الصحيح بمجرد الاسترخاء الذى يتم عن وعى وادراك بدون تمرينات جسمانية فعلية .

تمرينات على الاستجابة (التوافق) الوجدانية فى الجسم :

(١) انبطح على الأرض ـ خذ وقتا كافيا حتى يسترخى الجسم والعقل .

أ ـ استمع الى الضوضاء

ب ـ استشعر ثعبانا يزحف بجوارك

جـ ـ تطلع لتعطى انطباعا بأن شخصا قادم عليك .

د ـ تخيل ان فمك مفتوح وان ذبابة سقطت فيه

هـ ـ شم رائحة دخان

و ـ تخيل انك تجلس فى مقعد . استرخ . استشعر الحالات التالية وعبر عنها :

أ ـ الرعب

ب ـ الفرح

جـ ـ الرثاء للنفس

د ـ تجربة دينية هائلة

هـ ــ عظمة وابهة

و ــ هــوان

ز ــ انت نفسك كمركز لاهتمام الجماهير

ح ــ انت بعيدا عن المجموعة (وانت لا تدرى شيئا عن موضوع الحديث)

ط ــ انت تشرح شيئا وسط مجموعة من الاطفال

(٣) التمرين التالى يختلف عن التمرينات السابقة من حيث ان عملية الاحساس بالعاطفة سوف تكون ابطأ فى الوصول ثم تتجمع فى النهاية لتعطى تعبيرا اعظم .

اجلس فى مقعد . دع راسك تميل الى اسفل . اغمض عينيك . الق بيديك فى حجرك . اظهر احساسك كما لو كنت على وشــك النوم . ثم استشعر الغضب . واستمر فى هذا الشعور بدرجة اكثر شدة حتى لا تستطيع الاستمرار فى اغماض عينيك ثم حتى لا يمكنك ان تجلس ساكنا فى مكانك اكثر من ذلك . كرر التمرين السالف مع ابراز العواطف التالية : الفرح ــ الكراهية ــ الحب ــ النشوة الدينية ــ الأسى .

(٤) الاستجابة (التوافقية) متبوعة بحركة بانتوميم :

ارقد على الأرض واسترخ . اجلس على كرسى واسترخ . قف وانت مسترخ . ثم اشعر وعبر عن :

ا ــ اللحظة السابقة على تجربة فى حياتك روعت فيها ، ثم اللحظة التى شرعت تنفعل فيها بالخوف .

١ ــ حين تخاف من فار

٢ ــ حين يفرض عليك الذهاب الى غرفة الخزين (الكرار) ليلا فى الظلام .

٣ ــ حين تعود من غرفة الخزين

٤ ــ حين تضل الطريق فى جبل

٥ ــ حينما تشتعل النيران فى منزلك

٦ ــ حينما تمشى وحيدا وسط المقابر

٧ ـ حين تكون واثقا من انه لا احد فى المنزل ثم تسمع وقع اقدام صاعدة السلم .

ب ـ تجربة فرح لدى :

١ ـ تلقى هدية فى عيد الميلاد

٢ ـ تلقى عقد من اللؤلؤ

٣ ـ تلقى اهم دعوة فى مناسبة اجتماعية خلال فصل الشتاء

٤ ـ الوصول الى قمة جبل .

٥ ـ الفوز فى مسابقة رياضية .

جـ ـ تعبير عن حالة غضب :

١ ـ حين لا تستطيع ان تعثر على كراساتك والوقت يمضى .

٢ ـ حين يقول اخوك الأصغر او اختك الصغرى لأبيك انك عاشق .

٣ـحين تتهم اتهاما باطلا بانك اقترفت جريمة صغيرة .

تمرينات على الاستجابات العاطفية فى الصوت :

(١) اجلس فى مقعد واسترخ . القى براسك الى الأمام . اغمض عينيك . اسقط يديك فى حجرك . ثم فكر فى العبارات الآتية معبرا عما يختلج فيها من عواطف واحاسيس . واصل التفكير فيها مع استشعار الأحاسيس حتى تعبر عن الجملة تعبيرا صوتيا . وتاكد انه بعد كل عبارة تبدأ العبارة التالية وانت فى حالة استرخاء تام . وتاكد كذلك من انه ليس ثمة شعور أو فكر يتسلل الى ادراكك سوى الجملة المعنية ، وبمعنى آخر لا تفكر فى كيف رأيتها تؤدى او كيف يمكن أن يؤديها شخص آخر أو حتى كيف يمكن أن تؤدى أصلا . لا تندهش او تثبط همتك اذا ما وجدت ان هذه العملية قد استغرقت وقتا طويلا حتى تتعلق بها أو لو انك انتظرت طويلا لأصبحت حساسا وفكرت فى انك لن تستطيع اداءها ـ فهذه حالة نمطية وطبيعية توضح متى تدخل الحساسية او الكبت فى العملية .

ا ـ « لم أعد احتمل »

ب ـ « رائع »

جـ ـ « يا حبى »

د ـ « العون يا الهى »

هـ ـ « اواه لم اقدمت على فعلها » ! ثم اختتم بقول :

« لماذا ينبغى ان تموت ! » .

لاحظ الفرق فى الاحساس العاطفى والتعبير فى هاتين العبارتين المختلفتين على اساس ان الأولى فيها احساس اكثر بالانطواء والاستغراق فى كوامن النفس .

(٢) هب انك تجلس فى مقعد مستندا على مائدة مع الاسترخاء فى كل مرة :

ا ـ هب انك تشاهد اباك يسقط ميتا ـ اعط لهذا الموقف استجابة صوتية .

ب ـ هب انك تسمع وقع اقدام اتية من اعلى . تسمعها وهى تهبط الدرج وتصل الى باب الخروج . وحينما يفتح الباب اعط استجابة صوتية .

جـ ـ هب انك تأكل السبانخ ثم امتلأ فمك رملا

د ـ هب انك قيدت فى مقعدك واستشعر التعذيب الناتج من ذلك . قل ما يمليه الموقف من كلام دون تفكير فيما سوف تقول :

هـ ـ هب انك مقيد فى ذلك المقعد وانك تشم رائحة دخان يشير الى ان منزلك قد اشتعلت فيه النار .

تمرينات على الاحساس بعاطفة :

(اولا داخليا ثم من خلال التعبير الجسمانى واخيرا اعط الاحساس فى انفعال صوتى وجسمانى) .

استخدم مساحة المسرح كله للحركة التعبيريه فيما يلى . وفى كل حالة هات ما ستقوله من جمل . والمفروض أن تستمر طالما استمر انفعالك الجسمانى .

ا ـ هب انك أصبت بكابوس وان فهدا يقتفى أثرك . تعدو فوق الرمال وليس امامك من سبيل للفرار . الفهد يكاد ان يطبق عليك وقد شرعت تتنبه الى الخطر المحدق .

ب ـ ضللت الطريق فوق قمة جبل فتستغيث وفى النهاية تنهار .

جـ ـ انت فى الطابق السابع من منزل . المنزل يحترق . اكتشف ان الباب المؤدى الى غرفتك موصد .

د ـ تدخل غرفة لتجد شيئا تتوقف عليه حياة اخيك . تسعى بحثا عنه فى كل ركن من أركانها . تخال انك عثرت على هذا الشيء لكن الحقيقة انك لم تجده . واخيرا وحين يتملكك اليأس تعثر عليه وتخرج من الغرفة وانت تعدو .

تمرينات لشخصين يستخدمان الجسم والصوت والعقل .

بالنسبة للكلام أبدا بهمس الأبجدية ، ثم كرر مستخدما النطق الصوتى بأكمله . كرر باستخدام جمل مرتجلة ذات معنى او بدون معنى ثم كرر التمرين معطيا للجمل المرتجلة نغمها الصوتى وتعبيرها الكاملين. وهذه التمرينات ذات قيمة كبيرة اذا لم يكن ثمة حساسية بالنسبة لصحة الجمل وسلامتها اللغوية .

(١) أ ـ ممثل محترف او مخرج . « ب » ممثل هاو . ب لا يؤدى المشهد بما يرضى « أ » . « أ » يضايق « ب » أكثر واكثر . ب يفقد أعصابه . ب مجهد وعصبى ومنهوك القوى . أ و ب يتشاجران .

ب يصاب بهيستريا . أ يسلم فى يأس .

(٢) مثل دور عودة الابن المتلاف . أ الابن يقدم للأب ب عذره لكن ب صلب لا يلين . ب يلين فى النهاية ويوافق على الصفح عن أ ويقبل عودته .

(٨) التنوع فى الكلام :

اذا أنجزت التمرينات السابقة باتقان وأخذ الطالب ينسى ما يصدر عنه من أصوات عند النطق والكلام ، فسوف يلاحظ انه استخدم مدى كبيرا ومتباينا فى تعبيره الصوتى . وهذا يؤدى بنا الى عنصر التنوع فى الكلام على خشبة المسرح .

والتنوع من اهم العوامل التى ينبغى اقامة وزن واعتبار لها فى المسرح . وكما انه مهم فى كل مراحل الانتاج والاخراج ، فهو مهم

كذلك فى استعمال الصوت من جانب كل من له دور سيمثله على الخشبة .

والرتابة من اكبر الاخطاء التى تلاحظ فى الكلام فى الحياة الواقعية وفى صوت الممثل الذى ينقصه المران . وهنا نجد الكلمات وقد نطقت فى خط متواصل مستقيم من حيث الطبقة والتاكيد وبنفس الدرجة من الارتفاع او اللين وبنفس النمط من الميلودى . تخيل عازفا على الكمان يعزف مجرد نغمة واحدة على الوتر الأوسط .

وترجع الرتابة اساسا الى عدم وجود احساس عاطفى لدى الممثل . وربما كان أكبر معين له على كسب خاصية التنوع هو العمل من خلال منهج الاستجابة . وفيما بعد سوف نتناول الاعتبارات التقنية بالتحليل . لكن الأهم من هذا كله هو التباين والتلوين الذى يصل اليه الممثل عن طريق الظلال الدقيقة للحالات العاطفية الكامنة فى الكلام الدرامى . فاذا اعطيت كل جملة من هذه الجمل حقها من التعبير الصحيح فلا بد وان تحصل فى النهاية على التنوع . وهو التنوع الناتج من التأكيد . وثمة عنصر آخر لمسناه من قبل وقد يبدو لأول وهلة أنه شىء مختلف . لكنه يرتبط أساسا بالاستجابة من حيث معاونته على تحقيق التنويع . وهذا العنصر هو مقام الصوت أى طبقته . وقد لاحظنا – على سبيل المثال – ان مختلف طبقات الصوت تعبر عن حالات وجدانية مختلفة . وانت تذكر ما قلناه من أن الطبقات المنخفضة تعبر عن الاخلاص والشعور العميق والفرح . وحين يفلح طالب التمثيل فى تدريب احاسيسه الوجدانية واذا ما تعلم كيف يعبر عنها من خلال جسم وصوت غير متوترين ، فسوف يصل من تلقاء نفسه الى طبقات مختلفة بالنسبة لمختلف الحالات العاطفية .

وفضلا عن تنوع وتباين التأكيد والطبقة فلدينا :

١ – تنوع فى ايقاع الكلام عند القاء الجمل .

٢ – درجة الاسقاط (الابراز) أو حدته

٣ – النغمة : نوعية الصوت بما فى ذلك الرنين ومركز الصوت .

(هـ) الاستجابة الجسمانية والصوتية

فى التمثيل الذاتى

الآن وقد عملنا على الوصــول بالصوت الى وضع محايد ، مسترخ ومستجيب فلنتقم بتمرين على التمثيل الذاتى لنستعين به على تحقيق التعبير الوجدانى الصادق فى الجسم والصوت . واستذكار التمرين او التفكير فيه واعداده ليس مطلوبا فلا يسمح للممثلين بقراءته قبل صعودهم على خشبة المسرح . والطريقة هى أن يقوم اثنان من الممثلين بقراءة التمرين قراءة عــادية على المنصـــة ويجب ان يكونا فى حالة استرخاء والاســـتجابة التى تمرنا عليها . وعن طريق تكرار القراءة والتمثيل على الخشبة دون توجيه واحد من المخرج المعلم بشأن الأوضاع والايماءات وانفعالات الجسم والتنوع والبنـــاء الجســـمانى أو التعبير الوجـــدانى بالصوت وحركة الجســم ، يجب ان يبينوا كيف يمكن أن يتطوروا ويتحســنوا فى هذا الصدد بمجرد تكرار المشهد .

وعند اداء هذا المشهد كما هو الحال بالنسبة لكل المشاهد التى تؤدى على الخشــبة ، يجب أن يستخدم الممثل خيـــاله استخداما كاملا كما يجب ان يركز على الممثل الذى يلعب فى مواجهته بحيث يركز عقله ، ودون تفكير فى الجمهور ، على المشهد بدلا من تبديد طاقته فى شىء آخر . لابد وأن يكون هناك حس قوى بالاتصال والتجاوب بين الممثلين حتى يكون لأى فعل من جانب ممثل رده عند الممثل الآخر . وهذا لا يتأتى عن طريق الاصغاء لما قد يقوله الممثل الآخر فقط وانما من ملاحظة كيفية قوله كذلك .

المضيفة ا تستقبل الضيفة ب :

ا ــ كيف حالك ؟

ب ــ الأم تنظرين ؟

ا ــ كيف حالك ؟

ب ــ هل تتطلعين فى اتجاهى ؟

ا ــ انا مسرورة حقا لرؤياك

ب ــ أعرف انك تتطلعين الى أنفى

ا — اما جلست ها هنا ؟

ب — لا تنظرى الى انفى

ا — هذا المقعد مريح جدا

ب — أكرهك حين تنظرين الى انفى

ا — تعالى

ب — انا امقت العالم كله . كلهم يتطلعون الى انفى . اكاد أجن من ذلك .

ا — انت اخت زوجى وانا مولعة بك .

ب — لا لست مولعة بى ، انك تضحكين على أنفى ، لست مولعة بى واكرهك . وداعا .

(و) دراسة الدور :

(١) التمثل والتصور — Assimilation and visualization

رأينا من التمرينات السابقة كيف يمكن أن تتشرب احساسا كاملا بالدور ويسرى فى كيانك كله اذا كان جسمك وصوتك فى حالة استرخاء واستجابة ، وبمعاودة قراءة الدور مرة تلو أخرى . وقد رأينا كيف انك فى حالة الاستجابة تركت المجال لاحساس عاطفى كى يسرى فى كيانك ووجدت لهذا الاحساس تعبيرا طبيعيا فى جسمك وصوتك .

وتمثل (مشاكلة) دور يشبه هذا الى حد كبير فيما عدا انه بدلا من أن يكون هناك مجرد انفعال عاطفى واحد تتمثله ، يصبح لدينا الآن ولأول مرة سلسلة كاملة من السمات والأحاسيس التى تشكل الشخصية . والتمثل هى عملية التجاوب مع شخصية ما أثناء قراءتك لنص المسرحية مرة بعد أخرى . وفى وسعك أن تتقنها كما فعلت فى تمريناتك الخاصة بالاستجابة . فاذا أحسست وتملى فكرك بالنص فان مشاكلتك له سوف تنفث هذه الشخصية فى تعبير جسمانى وصوتى معا . لذا ينبغى قراءة الدور واعادة قراءته فضلا عن ضرورة التنفيس عن هذه الشخصية بالتعبير الجسمانى والصوتى ولكى يحفظ الممثل دوره ينبغى أن يستسلم له فى الفعل التمثيلى المصاحب أو الحركى على حد سواء وكذا فى التعبير الطبيعى عن الشخصية باللغة حتى ولو لم تكن ذات ارتباط بالحدث المباشر

للمسرحية · وهـذا من شـانه ان يعـين الممثل على تمثل الاحـاسيس الخاصة بدوره ·

وما أن تنتهى من تمثل دور عهد اليك أداؤه فى مسرحية ، عليك ان تعمل خيالك بتصور هذا الشخص وكيف تبدو سحنته وما شـكل شعره وما هيئة منكبيه وكيف يمشى وكيف يجلس · بل انك تستطيع ان تذهب الى أبعد من هذا وتفكر فى نوع الأشياء التى يتناولها فى افطاره وعشائه · ينبغى أن تعرف فكرته عن ماهية الوقت الممتع وكيف يمضى وقت فراغه وما مصدر رزقه أو نوع الناس الذين يعرفهم ويتصل بهم ورأيه فيهم وفى الحياة بصفة عامة · هل هو يعرف ما يجرى فى العالم أو حتى فى بلدته أو انه يكتفى بما يدور فى جيرته ؟ وفى بعض الأحيان يكون من الممكن أن تفكر فى شخص فى نطاق تجربتك الشخصية يشبه هذه الشخصية التى تجلوها · بل ربمـا التقيت به فى الطـريق أو فى السيارات أو المحال العامة · والنقطة الهامة هى أن ترسم الشخصية الكاملة بوضـــوح وجلاء من خلال ذكرياتك أو أن تبحث حواليك عن أشخاص يشبهون ويفكرون ويتصرفون مثل هذا الرجل · وجنبا الى جنب مع عملية التصور والتخيل هذه ينبغى أن تبحث أسباب كـل السمات والخصائص التى تجدها فى هذه الشخصية · لم يمشى هكذا ؟ ما هذا الشىء الموجود فى تجربته يجعله يفكر ويبدو ويتصرف على هذا النحو ؟ كيف اختار وسيلة لكسب رزقه ؟ هل اختارها حقيقة أم انها فرضت عليه يجب على الممثل أن يعثر على اجابات على هذه الأسئلة وكثير غيرها مما يشبهها قبل أن يفهم هذه الشخصية فهما كاملا ·

أمثلة ايضاحية :

(أ) الايضاح بالمشاكلة (المنهج الذاتى الاستبطانى) :

١ ــ رجل أعمى يسير فى الطريق بلا عون ·

٢ ــ نجم سينمائى يهبط من قطار ·

٣ ــ رجل أعرج يجرى للحاق بسفينة ·

٤ ــ رجل عجوز يضع كتلة من الخشب فى نار المدفئة ·

٥ ــ طفل فى حديقة الحيوان أو السيرك ·

٦ ــ الفارسة الصغيرة ذات الرداء الأحمر وقد اكتشفت أن جدتها ذئبـــة ·

٧ ـ عندى ساعة الصلاة .

(ب) أمثلة فى التصور :

اختر شخصية ترتاح اليها من اى مسرحية ، لا تحاكيها ولا تقدمها بالتمثيل الصامت (البانتوميم) ، لكن اشرحها شرحا وافيا ، واذكر اقصى ما يمكن أن تقدمه عنها مما لم يذكر فى المسرحية ، تبعا لما حصلته من تصـــوراتك .

(جـ) أمثلة فى المشاكلة والتصور :

١ ـ وضح انفعالات الشخصية فى الأعمار التالية بالنسبة لاسقاط كوب من الماء وكسره : سبعة ، اربعة عشر ، سبعة عشر ، واحد وعشرين ، ثلاثين ، اربعين ، سبعين عاما .

٢ ـ اجعل زميلاتك فى الفصل يمثلن اغنية الطفل فى المهد المسماه « الآنسة مافيت الصغيرة » عند ما يكون عمر الآنسة مافيت أربعة اعوام ، وسبعة ، وأربعة عشرة ، وسبعة عشر ، وثلاثين ، وستين ، وسبعين عاما .

٣ ـ اجعل احدا يقدم فتيان الفصل لفتاة ثم وضح انفعالاتهم فى الأعمار : أربعة عشر ، سبعة عشر ، ثلاثين ، ستين ، ثمانين .

٤ ـ اعط تعبيرات وانفعالات شخصية ـ ينبغى أن تصفها أولا وصفا كاملا ـ فى خلال محاكمة أ ـ حين أدين ـ ب ـ حين أفرج عنه .

٥ ـ خذ شخصية من احدى المسرحيات ومثل انفعالاتها تجاه احدى مواقف المسرحية . ثم خذ نفس الشخصية وواجهها بموقف غير موجود فيهـــا .

٦ ـ خذ التمرينات الواردة فى الفقرة الخاصة بالاستجابة ومثلها حسب الأعمار : سبعة ، اربعة عشر ، ثمانية عشر ، واحـد وعشرين ، خمسة وثلاثين ، خمسة وأربعين ، ستين ، ثمانين .

٣ ـ الملاحظـة :

لنبحث الآن مشكلة تتعلق برسم الشخصية يكون فيها جانب من التعبير صادرا بالضرورة عن الملاحظة ـ وليس عن التصور والتخيل ، ثم لننتقل الى دراسة السمات الطبيعية لرسم الشخصية بطريق الاستبطان . وهنا نقول ان هناك بعض السمات تميز الشيخوخة وأواسط العمر ،

ثم هناك بعض السمات الأخرى التى تخرج عن المألوف فيما يتعلق بهيئة الجسم والصوت · وبعض السمات وقف على جنسيات معينة كالايطالى والاسكتلندى والايرلندى والفرنسى والهندى والزنجى كل هذه الأجناس تتميز بما لها من لوازم جسمانية وصوتية تخرج عن دائرة التصور الممكن (أو الاستجابة العادية) لأى شخص ليس على علاقة وثيقة بهذه النماذج أو لم يراقبها عن كثب · وعلى الممثل الذى يؤدى واحدة من هذه الشخصيات ان يبحث عن شخص مماثل لها فى الحياة الواقعية ويراقب سلوكه الجسمانى والصوتى بعناية · وعليه بعد الملاحظة ان يقلد اللوازم الجسمانية والصوتية للشخصية وذلك من وجهة نظر خارجية ·

ولكن يمكن أحداث المواءمة بين الملاحظة وهذا المنهج الاستبطانى (الذاتى) فمن الضرورى للغاية أن يستمر الممثل فى التمرين على الملاحظات الخاصة بالجسم والصوت حتى تصبح جزءا لا يتجزأ من التعبير الجسمانى اللاشعورى للشخصية وتنسيقها · فقط عند ما يحقق الممثل تماما وضع الجسم وهيئته والخصائص الصوتية المميزة للشخصية بحيث لا يحتاج الممثل الى ادراكها شعوريا ، عندئذ فقط يمكن تناول هذا الدور من وجهة نظر ذاتية · عندئذ يكون الممثل مستعدا لأن ينسى الدراسة المتعلقة بالملاحظة وان يرتد الى تعبيره الذاتى عن صورة الشخصية · انه متهيىء لالقاء نفسه فى الحالات الوجدانية للشخصية ومزاجها ، وأن يواصل تعبيره الواضح عنها ، لقد كيف نفسه حتى تضم استجابته الجسمية والصوتية للتفسير الذاتى سمات الشخصية ولزماتها ·

حركات بانتومايم من الملاحظة :

١ ـ سيدة عجوز فى ردهة فندق ·

٢ ـ خطيب شعبى ·

٣ ـ سيدة بولندية ومعها طفلان وقد وقفوا عند مائدة مساومة ·

٤ ـ دخول شخصية كنت قد شاهدتها عند مائدة لتناول طعام الغذاء فى محل وجبات سريعة (كافيتريا) : دخولها ، وطلبها لأصناف الطعام ، تناول الطعام · دفع قيمة المأكولات ، مغادرة المحل ·· الخ ·

٣ ـ الدراسة التقنية للدور ·

(أ) مقترحات خاصة بحفظ الدور ·

من الطرق السليمة لحفظ دور هو أن تأخذه مشهدا مشهدا باعتبار

أن المشهد يتكون ابتداء من فترة دخول الشخصية حتى الوقت الذى يغادر فيه المنصة . وعلى الممثل ان يحلل بدقة النقط المحددة لنمو الفكرة وان يعرف ماهية الحقائق التى عليه أن يبرزها للجمهور والى أى حد انتهى من حيث تطور احداث المسرحية .

وعليه ثانيا ان يقرأ المشهد باكمله بصوت عال ثلاث او أربع مرات بما فى ذلك ما سيقوله هو وما سوف يقوله غيره من الممثلين فيه ، مع التأكد من انه يعرف استمرار المشهد ـ بعد ذلك يجب أن يعيد قراءة دوره مرات ومرات . ثم يأخذ التلميحة بالنسبة لكل الجمل التى سوف يقولها ويعيد تكرار هــذه الجمل الاشارية مرتبطة بجمله وكأنها تؤلف وحــدة مستمرة . وعليه أن يواصل هذه العملية الأخيرة حتى يحفظ جمله . وطريقة ايجاد شخص ليسمع ما يقوله الممثل هى أن يأتى بالشخص الذى يقرأ له التلميحات السابقة على جمله ويراجعه ويضبط له هذه الجمل . وثمة طريقة أخرى لا تقل عن هذه سلامة وهى أن يكتب الممثل التلميحات على التوالى على بطاقات ثم يقرأ هذه التلميحات لنفسه مع تلاوة الجمل التى ستتلوها . واحذر ان تضيف الكلمات : « حسن » ، « لكن » ، « أوه » ، او « آه » على بداية أى جملة من جملك .

(ب) التأكيد فى الجملة :

يجب ان تتذكر دائما ان الكلمات الهامة فى أى مشهد درامى تأتى فى الآخر وان الأجزاء الهامة من كلام أو حديث هى الجمل الأخيرة فيه . ومن ثم فهذا هو الوقت الذى ينبغى فيه على الممثل أن يمرن قدرته فى السيطرة على أنفاسه ويطوعها لكلامه . وبعد هذا سيكون لديه نفس كاف للاستمرار خلال الجملة كلها حتى يستطيع ان ينطق الكلمات الأخيرة فى الجملة بوضوح وفصاحة أكبر .

وبالاضافة الى ذلك يجب أن يحدد مقدما ما هى الكلمات التى يجب أن يضغط عليها ويؤكدها فى كل جملة حتى يمكن أن تبدو الجملة كلها واضحة . وعادة تكون الكلمات الهامة واحدة أو اثنين فى بداية الجملة ثم الفعل والكلمات الأخيرة . والآن ، لنأخذ ما يلى على سبيل المثال :

١ ـ « تعنى **انك** تريد أن **تناقش** الموضوع هنا **بدونى** » . والكلمات الثقيلة تكفى لنقل الفكرة للمشاهدين .

٢ ـ « بل انى أذهب الى أبعد من ذلك فأقول ان **أى** رجل تحبه لهو شخص **محظوظ** جدا » .

(ج) مقاطعة الجملة :

تعرف الجملة الناقصـــة من حيث ابانتها عن الفكرة بانها جملة مقاطعة · وعلى الممثل أن يتناول هذه الناحية بقدر كبير من العنـاية من زاويتين · فيجب عليه أولا أن يواصل فى ذهنه هو فكرة الجملة غير المتصلة المعنى ويقدم كلمة أو اثنين من عندياته بحيث تكون، هناك لحظة تتكلم فيها الشخصيتان ـ الشخص الذى يقاطع كلامه والشخص المتسبب فى المقاطعة· والنقطة الثانية البالغة الأهمية هى أن الجملة المقاطعة ـ يجب أن تبنى بالصوت والنغمة ودرجة الوضوح وبأية وسيلة أخرى تجعلها عند نهايتها أقوى منها عند البداية · والعادة هى قلب هذه العملية ·

(د) التفكير بصوت عال :

عند التفكير بصوت عال ، مثلما يحـدث عند عد أو حصر قائمـة تتضمن أشياء ، يجب أن تبدو حركة عقل الشخصية واضحة أثناء وقفة التفكير ، وهنا تستخدم حركة توضيحية ، ويؤدى الموقف بأكبر قدر ممكن من الواقعية والحيوية والطرافة ·

(هـ) رؤية شيء أو الاستماع اليه لأول مرة :

على الشخصية حين تبصر شيئا أو تصغى اليه لاول مرة أن تعنى بالتعبير عن درجة عدم التوقع والدهشة · وعليها ألا تتوقع الصوت أو المنظر المفاجيء وانما ينبغى أن تبنى الحركة أو الكلام السابق على الانقطاع ثم يتوقف فجاة · عند تلك اللحظة يرى الممثل أو يسمع الشيء لكن يجب الا يتسرع فى تحديد مكانه · ثم يأتى رد الفعل أو الانفعال من جانب الجسم، ثم بعد ذلك يأتى الكلام · وعند رؤية شيء فجاة دون سابق انذار ، مثـل خطاب فوق مائدة أو قطعة مجوهرات على الأرض ، فالممثل حين يمر بهذا الشيء فهو يعبر عادة عند نقطة وراء هذا الشيء ثم يخطو الى الوراء أو يستدير ليلتقطه · هذا الأداء يكون فيه أمانة وصدق مع ما يجرى فى حياة الواقع · وعادة يكون الذهن والجسد مشدودين الى هدف بحيث توجد قوة دفع فى الحركة تكفى للاستمرار بعد رؤية شيء عائق يستقر فى الذهن · ولا يتوقف الجسم الا بعد أن يكون قد مر بالشيء العائق · وحين نسمع جلبة فان حركة الجسم تواكب الاستماع · ثم تتحرك العين فى اتجاه الصوت ويستدير الرأس والجسم نحوه ، وأخيرا يستطيع الممثل أن يمشى فى هذا الاتجاه ليستقصى ·

(و) الضحك والبكاء أو اية انفجارات عاطفية أخرى :

حين يكون الضحك او البكاء أو اية انفجارات عاطفية أخرى مصحوبة بكلام ، فالمبدأ التقنى الذى ينبغى على الممثل أن يعيه فى عقله هـو أن يفصل الضحك أو البكاء عن السطور حتى يحتفظ للسطور بقيمتها . وينبغى أن تؤدى الانفجارات وسط وفوق السطور الذى تبدو انهـا غير هامة . ويجب ان يكون ترتيب الأداء هكذا : سطر ، سطر ، نحيب ، سطر ، بكاء ، سطر ، نحيب نحيب .

(ز) النداء على شخص غير موجود على المنصة :

عند النداء على شخص ليس موجودا على خشبة المسرح يجب على الممثل (عند دخوله) الا يشاهد وهو يكتسح الخشبة بعينيه ثم ينادى على شخص واضح أنه ليس هناك ، وانما ينبغى ان يكون نداءه خاتمة لكلام او حـركة سـابقة . ويمكنه فى احيان كثيرة أن ينادى قبل ظهوره على الخشبة ثم يتوقف فجاة عند تكرار النداء بمجرد ظهوره عليها واكتشافه أن الشخص المنادى ليس موجودا .

(ح) الأدوات المسرحية للشخصية :

على الممثل ان يتخير الأدوات المسرحية للشخصية التى يؤديها بتأن وأن يرسم بدقة كيفية استخدامه اياها . وفى أحيان كثيرة نجده يهمل القطع التى يمسكها بيده ، وقلما يلجأ اليها الممثل ما لم يشر اليها فى النص المسرحى . على انها كثيرا ما تساعد على تثبيت معالم الشخصية ، وفى تمثيل بعض المشاهد . فقد يحسن الممثل استخدام بعض الأشياء مثل عصـا اليد أو المظلة والحقيبـة أو النظـارات أو القفـاز لاثراء عملية تصوير الشخصية . وقد تستخدم الممثلة مناديل يد أو عقدا أو شمسية، أو مروحة أو عوينات مما تستخدمه السيدات للمشاهدة فى الأوبرا أو أدوات حياكة أو ايشارب وكثيرا من الأشياء الأخرى . على أن ما يحدد اختيار أى منها هو طابع الشخصية ، لكن استخدامها هو شأن الممثل وهو الذى يقرره . فعليه أولا أن يتقن طرقا منوعة لهذا الاستخدام والتناول. ولا يجب أن يستعملها كلها فى وقت واحد . والأفضل الا يستعمل أيا منها أكثر من مرة فى كل فصل وكل واحدة من هذه الأشياء لها استعمالات كثيرة . ولنأخذ العصا على سبيل المثال : فقد يتكىء عليها الممثل وهى الى جانبه وقد يجعلها خلفـه . وقد يكتفى بأن يقبض عليهـا بيده . وقد يستخدمها فى الاشارة الى شىء أو شخص وقد يضرب بها بعنف أو يمسك

بها خلف ظهره ، وقد يمسك بطرف منها فى كل يد ، أمامه أو خلفه ، أو قد يمضى فى عملية وضعها فوق منضـدة مع قبعته ثم يتناولها · وثمة استعمالات غير ذلك · وعلى اية حال فينبغى استخدام الاداة المسرحية بهدف الحصول على تأثير وينبغى ألا تكون عائقا · مثل هذه الأدوات يمكن استخدامها كثيرا للتوجيه الى مواقف فكاهية او للتأكيد على الجمل الهامة لعقدة الرواية أو فكرتها ·

٤ ـ التنــوع :

رأينا انه اذا نما الممثل قدرات جسمه وصوته على الاستجابة استطاع ان يحقق قدرا كبيرا من التنوع والتلوين · ومع ذلك فهو فى حاجة الى مزيد من الدراسة والتمحيص لكلامه ليرى ما اذا كانت استجابته الطبيعية قد اهتمت أو لم تهتم بكل التنوع اللازم · وسواء كان الكلام قصيرا أو طويلا ينبغى وضع هذا الاعتبار التقنى فى الحسبان وحتى لو كان الكلام الذى سيقوله الممثل فى دوره قصيرا جدا بحيث لا يتضمن أكثر من كلمتين مثل « قف · قف ! » ، فلابد من الحصــول على تنويع وتلوين عند قراءة هاتين الكلمتين · ولا يمكن نطقهما بنفس الطريقة تماما (وبالمناسبة يسرى هذا الكلام على التكرار لا سيما اذا كان متتابعا) · فاذا كبر الممثل هذه العبارة « قف · قف ! » لتصبح وكأنها تعنى « الى أين أمضى ؟ أو الى أين سأمضى ؟ » فينبغى أن نتمعن مرة أخرى مشكلة التنويع هذه · وفى كلا هذين المثلين يمكن أن يكون الصوت أعلى وأقوى فى واحد عنه فى المثال الثانى ، او ان يكون الثانى أعلى واقوى من الأول ·

فاذا كان كلام الدور طويلا يمكن البدء بأول جملة بصوت منخفض ثم الثانية بصوت أعلى قليلا وهكذا حتى تصل الى الجملة الأخيرة · وقد ارتفعنا بها الى أعلى طبقة صوتية أعلى نغمة وأكثر وضوحا · وقد نبـدأ الكلام بطبقة صوت عالية لأول جملة ثم نهبط مع الثانية ثم نشرع فى البناء · فاذا كان مضمون الكلام يسمح فيمكننا أن نبدأ بصوت عال ثم نخفضه ثم البناء ثم نخفضه ثم نمضى فنرفع الصوت أكثر · وفى أى كلام يعبر عن عواطف ، لا بد وان يكون هناك ذلك العنصر الخاص بالتنوع والتلوين عند القاء مختلف الجمل ·

وينبغى أن تطابق طريقة الحصــول على التنــوع التى اخترت لفقرة كلامية ما مع المبنى (السلم الصوتى) الكامن فى الكلام ذاته · وهذا التباين أسهل فى المقطوعات العاطفية · أما فى الفقرات السردية

فالأمر أشق لكنه مع ذلك اقل الزاما . وكثيرا ما يضطر الممثل فى العبارات السردية والوصفية الى ان يضيف تنويعة مصطنعة على مختلف الجمل حتى يوجد بينها تباينا وتنويعا . وحيثما كانت هناك سلسلة من الكلمات والعبارات أو الفقرات فينبغى أن يكون لها تلوينها ومبناها الخاص ، بمعنى أن تكون كل منها اقوى نبرة ووضوحا وشدة .

٥ ـ الادراك العقلى :

اما وقد حقق الممثل القدرة على تصور الشخصية التى سيمثلها وان يعبر عن هذا التصور بضبط تقنى ، فينبغى ان يولى اهتمامه للفهم العقلى للمسرحية ولدوره .

(أ) فيجب أولا أن يحصل على فهم كامل لفكرة المسرحية .

(ب) يجب أن يعرف تماما القصة ومختلف تعقيداتها .

(جـ) يجب أن يحدد هدف ودور كل شخصية من الشخصيات الرئيسية فى المسرحية .

(د) يجب أن يحدد هدف شخصيته بالنسبة لقصة المسرحية وفكرتها .

(هـ) يجب أن يكتشف اية أوصاف تتعلق بالشخصية فى كلامه بما فى ذلك ما ذكر من خصائص وسمات جسمانية .

(و) ثم عليه بعد ذلك أن يحدد الغاية التى يدور حولها دوره فى كل مشهد يظهر فيه وغاية كل حركة ـ أو فعل يؤديه . فاذا كان دوره فى المشهد لا يتضمن شيئا كثيرا يؤديه ، فينبغى ان يكون على بينة تماما بما يجرى فى هذا المشهد وما هو انفعال شخصية به حتى يمكنه أن يحسن الانصات . وينبغى أن يذكر تصوره بالنسبة للشخصية فيما يتعلق بالجانب الشكلى المادى للشخصية محددا نوع المكياج ووضع الوقوف الذى يكون عليه ، ومشيته ووضع جلوسه واللوازم الكلامية والخواص التى ينبغى أن تكون عنده عن تمثيل دوره .

(ز) يجب أن يوائم بين هذا التصور ومقتضيات مختلف المشاهد .

(ح) يجب أن يتخير الأسطر التى تحتاج الى التأكيد عليها كى يفهم الجمهور مضمون الحكاية .

(ط) يجب ان يحدد الجمل التى ستحتاج الى تمثيل كوميدى ٠

(ى) يجب أن يحدد المواقع التى سيقف عندها لالتقاط أنفاسه فى كل جملة ٠

(ك) يجب أن يحدد الهدف والفكرة الكامنة فى كل جملة كما ينبغى أن يعيد قراءة الجمل التى ستقولها الشخصيات الأخرى فى كل مشهد سيكون موجودا فيه على خشبة المسرح وأن يحدد رد فعل الشخصية التى يؤديها بناء على ما يقولون فهذا مما يساعده فى معرفة ردود افعاله بالضبط ٠

(ل) يجب أن يضع خطة لما سوف يلجأ اليه من عمل تمثيلى مصاحب أو تمثيل صامت يجلو الشخصية ٠ وان يحدد المواضع التى سيستخدمها فيها من المسرحية ٠

(م) يجب أن يفكر عن طريق الاستخدام الكامل لمخيلته فيما تفعله الشخصية (التى يؤدى دورها) فى الوقت الذى لا يكون هو فيه على مسرح الأحداث ، أى غير موجود على المنصة ٠

(س) يجب ان يفكر فى السبب (الهدف) الذى يدفع الشخصية للدخول فى كل مرة من مرات دخولها وما الذى يدور فى عقله حين ذاك ٠

(ع) يجب ان يفهم فهما كاملا لماذا يغادر المنصة ٠

(ف) يجب أن يلاحظ الدرجة التى بلغها غيره من الممثلين فى البروفة الأولى بعد أن يكونوا قد اتموا حفظ أدوارهم من حيث العمل التمثيلى المصاحب والكلام وان يستوثق من أن مستواه مماثل لهم ٠

(ص) يجب أن ينتبه الى انه اذا كان يلقى كلاما فينبغى أن يكون فى وضع هام بالنسبة لاطار الصورة المسرحية

٦ ـ الحفظ (أو الحجب) والبناء (أو الاثراء (١)) :

عند دراسة دور يجب على الممثل أن يهتم بموضوع الحجب والاثراء ٠ ففيما يتعلق بالحجب يقصد به أرجاء بعض سمات الشخصية الى مرحلة متأخرة من المسرحية ٠ عيب كبير يمكن أن يقع فيه الممثل القليل التجربة

(١) يقصد بهما حجب واثراء بعض سمات الشخصية ٠ المترجم ٠

هو محاولته كشف الكثير من جوانب الشخصية فى المشهد الأول ، فى حين أن الممثل الأكثر دراية سوف يكتفى بكشف سمة أو سمتين جديدتين من سمات الشخصية مع كل مشهد من مشاهد المسرحية .

ويقصد بالبناء محاولة اغناء الشخصية باستمرار مع تطور المسرحية حتى اذا ما اقتربنا من المشاهد الأخيرة نجد انه ما زال امامنا أن نكتشف سمات أخرى . ومن أفضل الطرق لتحقيق هذه العملية هو أن تعد قائمة بصفات الشخصية بعد ان تكون قد قرات المسرحية كلها مرتين ، ثم قسمها على المشاهد ، متخيرا الأنسب منها لكل مشهد .

وعلى الممثل كذلك أن يبحث عن عنصر الحجب والاثراء فى القوة العاطفية خلال المسرحية ككل . وحتى لو تطلب الدور تعبيرا عاطفيا أكبر فى البداية فيجب الحد منه ، واذا لم يكن ذلك ممكنا ، فيجب أن تؤدى المشاهد الأولى بتركيز شديد . وبعد الهبوط فى وسع الممثل أن يشرع فى عملية البناء المصعد . وفى هذه الحالة يجب مراعاة أن المشاهد الأولى لا تتجاوز القوة العاطفية للمشاهد الأخيرة من المسرحية .

وليس حجب واثراء الصفات الوجدانية ضروريا للمسرحية ككل فقط ، وانما ينبغى كذلك مراقبتها عن كثب بالنسبة لكل مشهد على حدة بحيث يكون هناك تصعيد فى نطاق كل مشهد . ان مثل هذا الاهتمام بالحجب والاثراء العاطفى ضرورى بالنسبة للأثر العاطفى على الجمهور كما انه يحقق التنوع ، ويجدد الاهتمام الدائم ، كما انه يجنب الرتابة المملة ويسمح للممثل أن يصل للجمهور أولا عن طريق الاتصال الوجدانى الطبيعى ثم يمضى به الى نفس الحالات الوجدانية التى يبلغها هو . فاذا بدأ بطاقة أو شحنة وجدانية عالية فلن يكون الجمهور فى حالة استعداد كى يستقبل هذه الشحنة وسوف يفشل الممثل فى تحقيق الاتصال العاطفى به (أى بالجمهور) ونتيجة لذلك فلن يتحرك الجمهور الى الذرى التى وصل اليها الممثل . اما لو ان الممثل بدأ بحالة عاطفية مقاربة لحالة المشاهدين ، فسيتم الاتصال ويعيش المشاهدين عواطف الممثل وأحاسيسه .

وجدنا حتى الآن كيف أن التمثيل يتألف من جسم وصوت مسترخيين ومتجاوبين معبرين عن صورة الشخصية ، كما لاحظنا التقييد والضغط من خلال اعتبارات تقنية لها أهميتا حين يوضع هذا التصور على خشبة المسرح .

(٧) تدعيم الدور

فى التمرينات السابقة كنا نعمل من اجل تحقيق صورة الشخصية بعدد من الحركات ، وفي مراحل مختلفة من العمر ، وبافعال وردود افعال متباينة فى مواجهة مواقف متباينة ، وهكذا يمكننا أن نتعرف على الشخصية وعمرها وكثير من ردود الفعل الخاصة بها . اما الآن فنحن فى حاجة لنرى كيف يمكن الربط بين هـذه الأجزاء المختلفة ووصلها ببعضها فى كل مترابط،عملية الربط هذه تعرف وبتدعيم الدور، وهى عبارة عن ملء ما بين الذرى أو الأفعال المؤثرة وردود افعالها والحركات (الأعمال) المتصلة المساعدة بقدر متساو من التركيز العاطفى والتعبير الجسمانى والصوتى المتصل ، حتى نحصل على صورة درامية كاملة من خلال المسار الكامل للمسرحية عن طريق العرض ، الذى يقدمه الممثل ، وهو عبارة عن تطور لشخصية كاملة فى اطار وحدة الفعـل والحركة .

مثلة ايضاحية لتدعيم الدور (أو ربطه ، أو حبكه)

(١) كافتريا (مقهى) . اتخذ شخصيات مختلفة ، شخصية فى كل مرة ، اختر غداء . ومن خلال التعبير الصامت (البانتوميم) بين لجمهور نوع الطعام الذى يختارونه ويتناولونه . واحرص على تدعيم تطور الشخصية فيما بين عمليات الاختيار .

(٢) حاول أولا أن تعطى تصورا لطفل عمره سبع سنوات (أى تقمص شخصية طفل عمره ٧ سنوات وعبر عنها بوصفها كذلك) . اعمل فكرك فى حركاته واسلوبه الطبيعى ، ثم الطريقة التى يتصرف بها وينفعل بها فى التعبير الحركى الصامت (البانتوميم) التالى . كرر هذا التمرين على أساس ان عمرك ١٤ ثم ١٧ ثم ٢١ ثم ٣٠ ثم ٦٠ ثم ٧٠ سنة ، يجرى المشهد فى غرفة المائدة ، الشخصية بمفردها فى المنزل ، لاحظ كيف يتغير البانتوميم كله مع تغيير الشخصية والعمر .

أ ــ يدخل الغرفة ويبدو عليه الدهشة والاستغراب لأنه لا يجد احدا فى المنزل .

ب ــ فى بادىء الأمر يصاب بالدهشة ثم لا يلبث أن يبـدو عليه شعور بعدم الاكتراث .

جـ ــ يسمع صوت سـقوط المطر ، يتجه الى النافذة ، يرفع

السائر فيرى ان الدنيا تمطر . الممثل حر التصرف فيما يتعلق بانزال السائر من عدمه . يشغل نفسه بعد ذلك فى اعداد المائدة . وراع ان يتم ذلك على أساس من طبيعة الشخصية .

د ــ بعد اعداد المائدة ، يمضى فيجلس . اما اين وكيف فهذا متروك امره ليحدده تصوير الشخصية .

هـ ــ يفعل شيئا ليسلى نفسه . ماذا ؟

و ــ يسمع ضوضاء مروعة خارج المنصة . ما رد الفعل ؟

ز ــ تجد الشخصية الحل لنفسها فيما يتعلق بالضوضاء ثم يعكف على لون جديد من النشاط ــ ما هو ؟

س ــ تتكرر الضوضاء . رد الفعل والانفعال ؟ ينتهى بأن يمضى الى الباب ويغلقه بالمفتاح . العاصفة تشتد فى الخارج بقوة .

ع ــ مرة ثالثة يعكف على نشاط مختلف . ما هو ؟

ف ــ تعود الضوضاء مرة أخرى مباشرة تقريبا . رد الفعل ؟

ص ــ قرع على باب الغرفة . رد الفعل ؟

ق ــ صوت يقول للشخصية ان احد افراد الأسرة قد عاد . رد الفعل ؟

التمثيل الصامت (البانتوميم) وتدعيم (ربط) الدور :

لا تتألف المسرحية من التدعيم المستمر لشخص واحد وانما لعدد من الأشخاص كل منهم يشارك بنصيبه فى الاستمرار . وجه اهتماما كافيا للمشاكل التى تثور حين يكون اكثر من شخص على خشبة المسرح ثم اجر التمرين التالى بطريقة البانتوميم . واحرص على ادراج كثير من القواعد الفنية التى ينبغى على الممثل مراعاتها على خشبة المسرح وكذا الكثير من فنون الاخراج وعلى الأخص فيما يتعلق بتحديد الزمان والمكان والتأكيد والتصوير التخيلى مع مراعاة اداء كل هذا بدرجة مناسبة من التنويع .

(١) المشهد : رصيف ميناء تمتد منه سقالة تؤدى الى قارب خارج المسرح . القارب على وشك الابحار .

الحركة : يوجد شخصان يقطعان تذاكر عند نهاية السقالة . هات ما شئت من الناس للصعود الى ظهر القارب وأى عدد من الأصدقاء لتوديعهم ويجب على كل مسافر وكل صديق ذى شخصية محددة واضحة المعالم ان يؤدى الحركات الدالة على الرحيل ، كل حسب ما تمليه عليه هذه الشخصية المتفردة ... الخ .

(٢) المشهد : صباح واقف أمام خيمة عرض جانبى فى سيرك .

الحركة : دع ستة أشخاص يدخلون ، يصغون اليه ويتصرفون ، بحسب ما تمليه عليهم شخصياتهم . يجب ان تتباين هذه الشخصيات وأن تؤدى انفعالات كثيرة مختلفة .

(٣) المشهد : معرض لوحات فنية

الحركة : فنان ينسخ احدى الروائع الفنية — تدخل صفوف متباينة من الناس لتشاهد الصور التى يضمها المعرض .

(٤) شكل مجموعة بطول المنصة من اليسار الى اليمين وتخيل انه صف من الناس فى انتظار الدخول الى دار سينما .

(مرة اخرى دع كل شخصية تتخذ سمتا مخالفا للشخصيات الأخرى ثم فكر فى التعبير عما سوف يحدث فى الصف من حركات وتعبيرات صامتة) .

(٥) نزهة خلوية فى مدرسة من مدارس الأحد .

(٦) صالون حلاقة .

(٧) ميلودراما (أى رواية تتخللها مفاجآت مؤثرة والحان محزنة) .

الشخصيات : أ — أم عمرها حوالى ٦٠ سنة . عاشت حياة مليئة بالمتاعب والكدح والفشل . ومع ذلك خاضتها بمرح ورضا .

ب — فتى فى العشرين من عمره يفيض قوة وحيوية ، رشيق الحركة تلقى قسطا بسيطا من التعليم ولاقى مصاعب فى حياته وكان يخالط عصابة من المحتالين ولو أنه بفضل تربية أمه الحانية ما زال يحتفظ بجانب رقيق فى طبيعته .

جـ — اخت شابة عمرها حوالى سبعة عشر عاما . لم تتلق

الا قدرا ضئيلا من التعليم وكان عليها ان تكدح لكى تساعد فى اعالة بيتها .

د ـ ثلاثة من المخبرين ، على جانب كبير من اليقظة وسرعة الخاطر .

المشهد : حجرة معيشــة فى مسكن . الوقت تجاوز منتصف الليل .

المنصة خالية .

الحركة : أ ـ الفتى يدخل فى حالة توضح ما يلى :

لا يريد أن يقابل احدا فى الحجرة . ليس واثقا مما اذا كانت أمه واخته موجودتين فى البيت أو انهما صعدتا لفراشهما . بعــد الدخول يبحث عن مكان ليخفى فيه ربطة من الملابس . أما أين سيخفى هذه الملابس فأمر متروك لخيال الممثل ، ما زال متلصصا . يلقى ببصره من النافذة ليرى ان كان احدا قد تبعه ثم يجذب ستارة النافذة ويضىء المصباح . ثم يتناول حقيبة من مقصورة ويرتبها ليخرج . يتنــاول شيئا من التسريحة ومن المقصورة وعندما يقوم بهـذا العمل ينبغى أن يتخير بحــذر الأدوات التى ســـيلفها وأن يبين بوضوح ما هى هذه الأدوات .

ب ـ فى منتصف عملية اللف ، تدخل أمه . كانت قد استيقظت منــذ قليل وسمعته . يتظاهر بأنه لا يفعل شــيئا . يتحدثون عن مسائل عارضـــة . أخيرا تبصر حقيبته وقد امتلأت لنصفها . يقول لها انه سيغادر البيت فى رحلة تتعلق بعمل هذه الليلة . يرغب فى أن يكون وحده . يطلب اليها أن تمضى وتتركه . يتعانقان وهو يعلم ان هذا العناق ربما كان تحية وداع للابد وهى تظن انه تحية وداع الى لقاء .

ج ـ يواصل ترتيب الحقيبة لكن بسرعة اكبر هذه المرة .

د ـ يفتح الباب وتدخل أختــه . ينتهى من ترتيب الحقيبة ويرد على أسئلتها يجلس بعد ذلك ويشرع فى الكتابة . توجه اليه مزيدا من الأسئلة . موزع الخاطر بين كتابة الخطاب والأسئلة . يطلب منهـا أن تتركه وشأنه . لكنها لا تريد أن تمضى . وأخيرا تخرج

هـ ـ ينتهى من كتابة خطابه الذى هو عبارة عن رسالة وداع

لأمه . يطفىء الأنوار . يذهب الى النافذة . يتطلع منها . يعبر الحجرة الى الباب . يفتحه . يدخل ثلاثة من المخبرين . انفعاله . انفعالاتهم . أحدهم يصوب اليه مسدسه . اثنان آخران يفتشانه ويفتشان الحجرة يعثران على الربطة التى كان قد أتى بها فى البداية يحاول الفرار . كرسى ينقلب . ويقبضان عليه . يسمع صوت الأم تنادى من خارج المنصة . رد الفعل عليهم . يشير الابن اليهم بما يعنى انهم اذا لم يقولوا شيئا فسوف يخرج معهم .

و ـ الأخت تقتحم الغرفة . الأم تتبعها . رد الفعل . يمثل رجال الشرطة كما لو انهم اصدقاء الابن ويقدمهم الابن لأمه واخته على انهم أصدقاؤه . يبادلونهما التحية كأصدقاء وليس كرجال شرطة يشرعون فى الخروج . يعبر الفتى ويتناول حقيبته ثم يعود الى الباب . تسرع الأم اليه . تحتضنه مرة اخرى . اخته تفعل نفس الشىء .

ز ـ رجال الشرطة والفتى يخرجون . عند الخروج تأكد من انك تصور الخروج ـ على الرغم من أن رجال الشرطة يمثلون كما لو كانوا أصدقاء حتى يوضحوا من أماكنهم وعلاقتهم بالفتى ـ على انهم يلقون القبض عليه .

(٨) خذ اى مسرحية وقلها فى شكل حكاية . مثل الحكاية بالبانتوميم حتى يفهمها شخص لم يقرأ المسرحية ، فهما تاما .

ولا استحسان ولا استهجان فى استخدام هذه المصطلحات . فقد تكون الأوضاع القوية ممجوجة والأوضاع الضعيفة مقبولة . ولذا فهذه المصطلحات مجرد وصف لعلاقة اوضاع الجسم بجمهور المشاهدين ..

وعندما نتامل قوة الجسم وضعفه على خشبة المسرح ، فينبغى ان نضع فى الحسبان دائما اننا معنيون بالقيمة التنغيمية لوضع الجسم وحده فى علاقته بالجمهور . وبقية العوامل الأخرى مثل مكان الشخص على المنصة ومستواه او ارتفاعه ولون بزته او الاضاءة ، يجب استبعادها من الاعتبار فى ابانة هذه النقاط على اوضاع الجسم . فجميعها عوامل مكيفة ، وكما سنرى فيما بعد ، فانها تؤدى الى قيام وضع جسمانى ضعيف او ترفق من وضع قوى .

وهناك خمس دلالات فيما يتعلق بوضع الجسم بالنسبة للجمهور .

أ - وضع المواجهة الكاملة للجمهور قوى جدا .

ب - وضع ربع استدارة بعيدا عن الجمهور يعد قويا كذلك ولكنه اقل نوعا من الوضع السابق من حيث القوة .

جـ - وضع البروفيل او الاستدارة بعيدا عن الجمهور بنصف دوران وهو اقل قوة .

د - وضع الثلاثة ارباع استدارة ضعيف . وهو فى الحقيقة الوضع الضعيف الوحيد .

هـ - وضع المواجهة الكاملة للجمهور بالظهر وهو معادل فى القوة لوضع البروفيل ولكنه ليس فى قوة وضع ربع الاستدارة .

والسبب فى القوة والضعف النسبى لهذه الأوضاع الجسمية ان اعظم صلة وجدانية بالجمهور تأتى من وضع المواجهة الكاملة للجسم والوجه وهذه الصلة الوجدانية تتلاشى عندما يكسر وضع الجسم تدريجيا علاقته الوثيقة بالجمهور .

ايضاح :

(١) يظهر احدهم القوة النسبية لشخص واقف فى مختلف اوضاعه الجسمية بالنسبة للجمهور .

(٢) اختبر القوة المقارنة والضعف حينما يستدير الجسم الى يمين المنصة او يسارها .

(٣) اختبر القوة والضعف المقارنة لشخص واحد ازاء شخص آخر على خشبة المسرح عن طريق تغيير أوضاع الجسم .

ب - خشبة المسرح

(١) المناطق (المجالات)

تنقسم خشـــبة المسرح الى ثلاثة اقسام محددة بواسطة خطين وهميين متساويين فى الأبعاد يتجهان من اســـفل المنصة الى اعلاها ومتعامدين على الاضاءة السفلية . ويطلق على هـذه الأجزاء يمين ووسط ويسار . وحين تقول يمين ويسار فيقصد بذلك يمين ويسار الممثل وليس يمين ويسار الجمهور أو المخرج . ويجب على المخرج ان يتعلم استخدام هذه المصطلحات بطلاقة حين يتحدث مع الممثلين .

وفيما يتعلق بقوة هذه الأجزاء الثلاثة من خشـبة المسرح نجد ان الوسط هو اقواها وأن اليمين قوى وان اليســـار اميل الى جانب الضعف .

فاذا رسمنا خطا من منتصف المسافة بين الجزء السفل والعلوى للمنصـة مواز للاضاءة السفلية عبر هذه الأجزاء الثلاثة ، فاننـا بذلك تكون قد قسمنا المنصة الى ستة أجزاء رئيسية لكل منها اسمها المحدد .

يمين أعلى	وسط أعلى	يسار أعلى
يمين أسفل	وسط أسفل	يسار أسفل

ايضاح :

حين يكون الجسم فى وضع مواجهة كاملة للجمهور ، لاحظ القوة النسبية لكل منطقة عن طريق الوقوف فيها تباعا .

مع تساوي جميع العوامل الأخرى يجب ان تكون نتائج قوة كل منطقة على هذا النحو : وسط أسفل (الأقوى) ثم تتدرج القوة وسط

أعلى ، ويمين أسفل ، ويســـار أسفل . ويمين أعلى ، ويســـار أعلى . أما اليمين الاعلى واليســـار الاعلى فوضعان فى منتهى الضعف فى استخدامها للمشاهد الهامة ما لم يكن هناك بعض عناصر اخرى من عناصر التكوين لتقويتهما .

أما الآن فلنتمعن فى هذه الظاهرة المتميزة التى لاحظناها من هذا الايضاح ونعنى بها أن يمين المنصة اقوى من يسارها . أما لماذا يتحتم ان يكون الأمر كذلك فحقيقة لم تسو بعد فى سيكلوجية علم الجمال . فقد دلت الاختبارات فى فصول الدراسة عبر سنوات طوال ، على انها حقيقة ولكن دون أن تعطى سببا مقنعا لذلك . اما السبب الواضح فهو اننا نتجه بالطبيعة الى النظر من اليسار الى اليمين عند القراءة(١) واننا نحمل معنا هذه العادة فى كل صور الملاحظة واطوارها . فعندما ننظر الى لوحة زيتية نجد ان اول لفتة تكون فى اتجاه اليســـار وفى المسرح حينما ترتفع الستارة فى بداية الفصل الأول ، يمكن مشاهدة الجمهور وهو يتطلع الى اليسار (٢) أولا عند تلقيهم لأول انطباع مباشر لديكور المسرح . والمسرح الصينى يدعم هذه النظرية على وجه التقريب، والشرقيون يقرأون من اليمين الى اليسار . وفى حرفية مسرحهم نجد أن أهم وضع بالنسبة لهم هو اليمين حين تنظر الى خشبة المسرح . وبمعنى آخر يسار المنصة (بالنسبة للممثل) . هنا توضع المقاعد ليس فقط بالنسبة لأهم الممثلين ولأهم افراد الأسرة وانما كذلك لأصحاب المراكز الاجتماعية الكبيرة فى حياة البلاط . فاذا كان المشهد يدور بين البطل والشرير ، فان تقاليد المسرح العتيدة تتطلب ان يجلس البطل فى الجانب الأيمن من المائدة كما يراه المتفرج من الصالة والشرير على اليسار . وليس لدينا مثل هذه التقاليد الراسخة ، لكن تبقى الحقيقة القائلة انه فيما يتعلق بنا فان الجانب الأيسر من المنصة — كما نراه من الصالة — هو صاحب الغلبة .

على أن ثمة تناقضا ظاهريا ينشأ من ان الاخراج الصحفى يعتبر العمود الأيمن أهم من العمود الأيسر ، فهو المكان الذى تنشر فيه الأخبار الهامة . لكن بوسعنا أن نستبعد هذه الظاهرة ولا نعتبرها تناقضا طالما

---

(١) الكتابة فى اللغات الاوربية من اليسار الى اليمين (المترجم) .

(٢) هذه الظاهرة بطبيعة الحال يختص بها جمهور المسرح الغربى الذى اعتاد القراءة من اليسار الى اليمين (المترجم) .

ان الجانب الأيمن اسرع فى جذب الصحيفة الى القارىء وكذلك لان الصفحة الاولى لا تعد وحدة قائمة بذاتها وانما هى سلسلة من عدة وحدات مختلفة . وهناك حجج اخرى غير ميلنا الطبيعى للقراءة من اليسار الى اليمين قد توجد للتدليل على النظرية القائلة بان يمين الخشبة (أو الجانب الأيسر منها إذا ما نظرنا اليها) أقوى من الجانب المضاد ومع ذلك يبقى الأساس السيكلوجى الحقيقى دون حل . وعلى أية حال فيمين المسرح كمنطقة قوية معروفة فى المسرح منذ وقت طويل . وليس معنى ذلك ان (المساحة) تستخدم حتى الآن بوصفها مساحة قيمة وقوية فحسب . وانما الحقيقة انه من المعترف به انه اذا جرى مشهد بين اثنين او ثلاثة من الناس ، فالممثل الواقف على يسار المشاهد يتمتع بميزة . ولما كان نجوم المسرح على بينة من هذه الميزة ، فانهم يأخذون هذا الوضع الذى يلى الوسط فى الترتيب . وقد انتقل هذا التكنيك مبكرا الى السينما . حيث يحرص الممثل السينمائى دائما ــ رجلا كان او امرأة ــ على هذا الجانب وعلى الأخص فى اللقطات القريبة التى تؤخذ لشخصين او ثلاثة .

(٢) المسطحات :

تقسم خشبة المسرح الى عدد غير محدود من الخطوط الوهمية والموازية للاضاءة السفلية . هذه الخطوط الوهمية او المسطحات من الطول بمقدار فتحة المنظر وعريضة بعرض الممثل الواقف على المسطح . فاذا اعتبرنا ان كل العوامل الأخرى متساوية من حيث القيمة ــ نقصد بذلك وضع الجسم والمسطح ، وكانت المسافة من اليسار الى اليمين متماثلة ــ يكون الشخص الواقف فى أسفل المنصة او بالقرب من الاضاءة السفلية أقوى وضعا من الشخص الواقف فى أعلى المنصة او بالقرب من الحائط الخلفى . وتقل درجة قوة الممثل نسبيا بانسحابه الى أعلى المنصة .

ايضاحات :

(١) اجعل شخصا يأخذ موضعا معينا عند أسفل المنصة فى مواجهة كاملة للجمهور ثم اجعله يتقهقر ببطء على الخطوط (الوهمية) الكثيرة والمتعامدة مع الاضاءة السفلية .

قد يبدو هذا تناقضا مع القصص التى حكيت كثيرا عن النجم

(الممثل الرئيسي او البطـل) الذي يرغب في الوقوف اعلى المنصـة والممثل الثانوى الذى يجاهد للصعود الى اعلى المنصة بالنسبة للممثلين الثانويين الآخرين فى غيبة النجم . هذا التناقض البين مرده انه اذا وجد شخصان فوق المنصة وكان الممثل ا واقفا فى مستوى اعلى من الممثل ب ، فينبغى على الممثل الواقف فى اسفل المنصة أن يستدير ليواجه الممثل ا الواقف فى أعلاها . وفى هـذه الحالة فان القوة التى يستمدها أ من دفع ب لمواجهته او الاستدارة له تتيح لـ أ الوضع الأقوى والأكثر انفتاحا على الجمهور فى حين ان هذا الوضع يدفع بدوره الى وضع جسمى اضعف وأكثر انحصارا (سنناقش هذا العامل تحت باب التأكيد والتركيز البؤرى) . هذا الفرق فى أوضاع الجسم هو الذى يؤدى الى ضعف المسطح عند اعلى المنصة .

(٢) اجعل أ ، ب يقفان في وسط المنصة . وليكن ب عند أسفلها بالنسبة لـ أ على أن يواجه اعلى المسرح حيث أ الواقف على مسطح أعلى ، ثم غير أوضاع المواجهة بحيث يواجه ا يسار المنصة بوضع ربع مواجهة فى حين يواجه ب يمين المنصة بوضع الربع . فاذا كانا فى نفس منطقة الوسط وتساوت كل العوامل الأخرى ، فان ب يصبح فى وضع اكثر قوة .

وينبغى على الممثل أن ينظر بعين الاعتبار الى المسطحات فى اقترابانه من الممثلين الآخرين فى مسطح مختلف . وهذه هى الحالات التى يستخدم فيها الاقتراب فى خط منحنى ــ وهو الدنو الذى يضعه على نفس المسطح مع الشخص الذى تحرك اليه . وفى اى نوع من انواع الدنو والاقتراب يجب أن يتحرك أحد الشخصين نحو الآخر وأن يبقى على نفس المستوى معه مالم ينص المخرج على غير ذلك . وفضلا عن ذلك فعلى الممثـل ان يكون واعيـا ومدركا للتكنيك المطلوب منه استخدامه حين يتكلم الى ممثل فى مستوى بأعلى المنصة بالنسبة له . فى مثل هـذه الحالة ينبغى على الممثل الموجود فى أسفل المنصـة أن يدير رأسه فقط قليلا الى أعلى المسرح وأن يتكلم فى وضع البروفيل مع القاء نظرات سريعة فى اتجاه اعلى المنصة ما بين الحين والحين .

(٣) المستويات :

نعنى بهذا المصطلح ارتفاع قامة ممثل فوق ارضية خشبة المسرح . واليك بعض المستويات المختلفة من حيث قوتها النسبية ، مبتدئين من

المستوى الأضعف وهى : الرقاد على ارضية خشبة المسرح ـ الجلوس عليها ـ الجلوس على مقعد ـ ، الجلوس على ذراع مقعد ـ الوقوف ـ الوقوف فوق درجة سلم واحدة ـ درجتين وثلاثة ... الخ ـ حتى يصل الى ارتفاع سلم او منصة عالية . وعادة كلما كان مستوى القامة مرتفعا كلما كان وضع الممثل اقوى .

والاستثناءات لهذا هى تلك الحالات التى يكون فيها مستوى الممثل فى علاقته بارضية المنصة متباينا تباينا حادا مع مستوى الممثلين الآخرين . والسبب فى ذلك ان اهتمام الناظر ينجذب الى ذلك الشيء الخارج على المألوف بالنسبة للرؤية العادية . ومثال على ذلك ممثل منبطح على الأرض او جالس فى الوقت الذى يكون فيه باقى الممثلين واقفين .

ايضاحات :

١ ـ بين القوة النسبية لمختلف المستويات .

٢ ـ سبعة من الممثلين على خشبة المسرح وفى نفس المستوى . كلهم يقفون ثم كلهم يجلسون ثم يتخذون أوضاعا مختلفة من الجلوس والوقوف .

٣ ـ شخص واحد واقف على المنصة وستة جالسون .

٤ ـ شخص واحد جالس والستة واقفون .

تمرينات :

لاختبار القوة والضعف النسبى لأوضاع الجسم والمناطق والمستويات .

(١) اثنان من الممثلين فى نفس المسطح يختبران علاقة القوة بين مختلف اوضاع الجسم لواحد منهما واقف ومختلف اوضاع جسم الآخر ، مع استخدام مختلف المستويات فمثلا هل الشخص الواقف فى وضع البروفيل يتمتع بقوة مساوية لشخص جالس فى وضع مواجهة كاملة للجمهور ؟

(٢) اعمل نفس الشيء بين مختلف اوضاع الجسم والمناطق .
فمثلا هل وضع الثلاثة أرباع في المنطقة الوسطى من اسفل له نفس القوة التي لوضع المواجهة الكاملة في المنطقة العليا من اليمين ؟

بهذا الفهم للميزة الكامنة في أوضاع الممثل والمساحات والمسطحات ومستويات المنصة نكون مستعدين لمناقشة موضوع التكوين .

الفصل
السابع

التكوين

التكوين هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة . ومع ذلك فهو ليس يعني الصورة . فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل . انه لا يروى الحكاية انه التكتيك وليس التصور .

ا ـ تعريف

التكوين هو الترتيب المعقول للناس الموجودين فى مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التاكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذى يروق الناس .

ب ـ التاكيد

التكوين هو العامل الأول فى التكوين الذى سنلتزم به . ولما كان لكل انتاج فنى عنصر تاكيده ، وجب ان يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصها أو شخصياتها المؤكدة . مشكلة المخرج الأولى تحل نفسها بنفسها باختيار الشخصية التى يجب أن تتركز عليهـــا انظار الجمهور على الفور . وهذا امر تحدده اهمية الشخصية التى سيؤديها الممثل وأهمية وطول الكلام الذى سيقوله . وبالطبع فانه فى أى مشهد مكتوب ينبغى أن يرى ويسمع بيسر المتكلمون الهامون . ويجب أن يؤكد التكوين ويركز على هذه الشخصية حتى يزداد الصوت المسموع قوة من خلال الرؤية .

ونحن نسوق هنا مثلا طريفا على نقص هذا العامل عند تنفيذ المسرحية توضحه ملاحظة ابدتها سيدة تستحق التقدير كانت قد سئلت عن قيمة انتاج فرقة انشئت حديثا وتعمل على مسرح صيفى . قالت « أوه ، لقد ادوا عملا ممتازا واستمتعنا بهم كثيرا . لكن كان ثمة شىء ملفت . فلم نعرف ابدا من المتكلم . كان بوسعك أن تسمعهم ، لكن عينيك كانت دائما تسعى لمعرفة من هو المتكلم . وما أن تهتدى الى ذلك حتى يشرع شخص آخر فى الكلام » .

يجب على المخرج ان يعمل على تقديم اجابة واضحة على السؤال المتعلق بشخصية الممثل فى مجموعته الموجودة على الخشبة مهما يكن الأسلوب الذى يتبعه فى الاخراج واقعيا كان أو طبيعيا . ليس هناك عذر فى عدم وجود تاكيد ـ تاكيد يتغير وينتقل بالضرورة من شخص لشخص مع تطور المشهد فى المسرحية . بل انه قد يعمد الى تاكيد عدد من الأشخاص فى وقت واحد . ويجب عليه كذلك أن يستخدم مجموعة واسعة التنوع والتباين من الطرق فى تاكيد شخصياته وألا يلجأ دواما لنفس المنهج أو الطريقة ، اذ أن ذلك من شأنه خلق نوع من الرتابة وهو من الناحية الفنية يدل على ضحالة الخيال . وتبعا لذلك فعلى المخرج أن يستخدم كلّ وسيلة من وسائل التكوين المتاحة له لتحقيق ما يهدف اليه من تاكيد على تلك الشخصية والتاكيد النسبى على غيره من الأفراد المشتركين فى المجموعة بالنظر الى اهميتهم النسبية للشخص المركز عليه .

ثم مرة أخرى قد يضع المخرج على المسرح عددا كبيرا من الأشخاص قد يصل الى درجة الحشد أو الزحمة . وهنا كيف يمكنه أن ينقذ الشخصيات الرئيسية من أن تضيع وسط هذا الزحام ؟ وفى مشهد يضم شخصية ليست هامة حتى لحظة معينة ، كيف يتسنى للمخرج أن يجعل هذه الشخصية هامة وينقل اليها التاكيد ، وتصبح أهم شخصية على خشبة المسرح ؟ كل هذا يتطلب معرفة تامة بكيفية الحصول على التاكيد .

(ج) طرق الحصول على التاكيد :

أبسط الطرق فى هذا المجال هو استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات (والمناطق) والمسطحات والمستويات . ولقد ناقشنا هذه العوامل الأربعة من قبل تحت عنوان وسائل المخرج ورأينا كيف ان كلا

منها فى حد ذاته يحتوى على قيمة محددة توصف بانها درجات متفاوتة ومتنوعة من القوة تسهم فى هذا العنصر الأول من عناصر تأكيد التكوين. ويمكن الحصـــول على التأكيد كذلك عن طريق التضاد . فاذا تناولنا الأمثلة التوضيحية التالية فسيتضح لنا ما هو المقصود من كل نوع من أنواع التأكيد .

١ ـ عن طريق وضع الجسم (انظر اللوحة رقم ١ تنازلت من أجل حل وسط) الوضع الجسمى القوى هو أبسط الطرق التى تؤدى للحصول على التأكيد . ففى مجموعة من الناس واقفين على خشبة المسرح فى أوضاع جسمية مختلفة فان الشخص الواقف فى وضع مواجهة كاملة بالجسم هو الذى سيتلقى التأكيد . ومع ذلك ففى الاخراج الواقعى ، قلما يكون الوضع الجسمى القوى عمليا عندما يستخدم وحده ، لأن أوضاع الممثلين تحتاج الى المحافظة على علاقاتها فيما بينها .

٢ ـ عن طريق المنطقة أو المجال (انظر اللوحة رقم (١) تنازلت من أجل حل وسط) .

يستخدم وضع المنطقة القوى كثيرا للتأكيد . فاذا وزعت مجموعة من الناس على خشبة المسرح دون أن يكون لها شكل معين فسينتقل التركيز الى الممثل الواقف فى منطقة الوسط اذا تساوت الأشياء الأخرى مثل أوضاع الجسم . ومع ذلك فاذا دخلت عناصر اخرى بما لها من قدرة على منح التأكيد فى الصورة المسرحية ، عندئذ يكون التأكيد المنبثق عن وضع المنطقة القوى صادقا نسبيا .

٣ ـ عن طريق المسطح (انظر اللوحة رقم ٧ : عقد من السنوات) .

اذا تساوت العوامل الاخرى كأوضاع الجسم مثـلا ، يكون المسطح الاسفل هو أقوى المسطحات . وان شخصا فى هذا الوضع سوف يتلقى التأكيد . ومع ذلك فعند استخدام المستويات بغرض التأكيد ، فان عوامل أخرى كثيرة مثل التركيز البؤرى تدخل فى الاعتبـــار كما سوف نعرف فيما بعد . ولهذا السبب فان المسطح القوى قلما يستخدم بمفرده .

٤ ـ عن طريق المستوى (انظر اللوحة رقم ٢ : الاله اينيس)

تتيح المستويات منهجا أكثر استخداما . فانتباه المشـاهد يجتذبه ما هو أعلى من مستوى الخط العادى (المنتظم) للرؤية . فاذا كانت مجموعة من الناس جالسة فوق المنصة ، ووقف الشخص المهم أو جلس على ذراع

مقعد او حتى جلس فى مقعد بمسند عال ، ففى هذه الحالة سيكون مؤكدا للعيان ٠

وفى مشهد يسمح فيه مضمون المسرحية لشـــخص بأن يقـف على كرسى ، هو موقف يستخدم فيه المستوى بغرض التأكيد ٠ ومثـال ذلك مسرحيـــة تريلونى حين تقول تريلونى وداعا لصديقاتها الممثـــلات ، ويشربن نخبها لكن قبل أن يقلن هذا تكون قد رفعت كالعادة على كرسى٠ فنجمة السنين الماضية كانت تحب ميزة العلو عنـد ظهورها على الخشبة لأول مرة وكثيرا ما تحايلت لتهبط بسرعة بضعة درجات من سلم لمجرد أن تبقى واقفة على ارتفاع خطوة أو خطوتين من القاع ٠

٥ ـ عن طريق التضاد (انظر اللوحة رقم ٣) : مسرحية عباءة راسل٠

نجد الآن عاملا جديدا يبرز للتقييم ٠ فالممثل الذى يكون فى وضع مضاد تماما فى علاقته بأوضاع غيره من الممثلين ، يتلقى تأكيدا عليه ، حتى ولو اعتبر هذا الوضع ضعيفا فى حد ذاته ٠ والحصول على التأكيد بهذه الطريقة يعرف بانه التأكيد من خلال التضاد او التأكيد العكسى ٠

وهذا يحدث مرارا وفى اشكال عديدة مختلفة ٠ وقد أوردنا فيما يلى مثلا لكل من العوامل الاربعة التى درسناها حتى الآن ٠

(أ) وضع الجسم : لو اتخذ جميع افراد المجمـــوعة وضع الربع القوى للجسم واتخذ أحدهم وضع الثلاثة أرباع الاضعف او المواجهة الكاملة للجمهور بالظهر فان الوضع الأضعف يصبح تأكيديا بمجرد التضاد الحاد وحده ٠

(ب) منطقة (أو مجال) : لو اتخذ كل أفراد المجموعة أوضاع المواجهة الكاملة للجسم فى منطقة أسفل الوسط واتخذ واحد منهم وضع المواجهة الكاملة للجسم فى المنطقة العليا الى اليســار ، فعن طريق التضاد الحاد يصبح وضع المنطقة الضعيفة أكثر تأكيدا ٠

(جـ) مسطح : يمكن الاستفادة من المثل ب فى اثبات التأكيد عن طريق التضاد من المسطح ٠ فالمنطقة الوسطى السفلية هى عبـــارة عن مسطح فى أسفل المنطقة ٠ والمنطقة العلوية اليسرى هى مسطح فى أعلى المنصة ٠

(د) مستوى : الممثل المنبطح على الارض أو الجالس فى الوقت الذى

يكون فيه بقية أفراد الفرقة واقفين يحصل على تاكيد عن طريق التضاد الحاد .

امثلة توضيحية في التاكيد :

١ ـ خذ مجموعه من ستة أفراد واجعلهم يقفون على المنصــة في مواجهة الأمام في صف مستقيم . في هذه الحالة لا يتلقى احدهم تاكيدا .

٢ ـ اجعل كلا من الستة ياخذ وضــعا جسميا مختلفا حتى تستبين مختلف القيم الخــاصة بالجسم ولاحـظ من منهـم الذى يحظى بالتاكيد .

٣ ـ اجعل كلا من الستة ياخذ وضع المواجهة الكاملة في منطقة مختلفة . هنا نجدهم يحصلون على التاكيد من خلال قوة المنطقة .

٤ ـ اجعل كلا من الستة يأخذ مسـتويات مختلفة ، على أن يكون وضع الجسم متماثلا للكل .

٥ ـ اجعل الاشخاص الستة يقفــون جميعا ثم يجلسون جميعا على أن يأخذوا أوضاع مختلفة في الوقوف والجلوس والركوع . حلل الدرجة النسبية للتاكيد بالنسبة لكل من الاشخاص الستة .

٦ ـ اجعل خمسة اشــخاص يأخذون وضع الربع وواحدا ياخذ وضع المواجهة الكاملة بالظهر (التضاد بوضع الجسم) .

٧ ـ اجعل خمسة يقفون في وضع المواجهة الـكاملة وواحدا يجلس ثم اجعل الشخص الواحد يركع (تباين بالمسطح) .

(د) التنوع في التاكيد

لما كان التكوين يضيف جمالا للصورة المسرحية ، فمن المهم عند هذه النقطة وقبل أن نتناول بقية عوامل التاكيد بالشرح ، أن نمحص واحدا من أهم العناصر التى تسهم في التكوين . ونعنى به التنوع .

وعلى الرغم من ان التنوع صفة صالحة ومناسبة للاستعمال في كل عناصر التكوين ـ التاكيد ـ الثبــات ـ التتابع والتوازى ، فهو يستخدم بتــوع خاص في عوامل التــاكيد التي هي : وضــع الجسم ، المناطق ، المسطحات ، المستويات ، المسافة ، التكرار ، ثم المركز البؤرى (الوضوح) والرتابة صفة يجب تجنبها في معظم أطوار الحياة وهى من أحرم المحرمات في الفن الا اذا كان الاستعمال المتساوى (المتماثل) سيكسب تأثيرا وغرضا

حاصين أو يحقق أسلوبا من نـــوع خاص متفرد . وفيما عدا المسرحية الغريبة فى نوعها فان التنوع مطلوب ، وفى الاخراج يكمن التنـــوع فى أعماق تفاصيل التكوين .

ورغم اهمية التنوع فى هذه العوامل الاربعة الاولى للتأكيد وهى : وضع الجســم والمناطق والمسطحات والمستويات ، فاننـا نجـــد مجالات لا حصر لها فى استخدامه .

١ ـ التنوع فى أوضاع الجسم انظـر اللوحـــة رقم ١ : مسرحيـة تنازلت من أجل حل وسط ، لوحة رقم ٣ . عباءه راسل

يمكن للفرد ان يتخيل بسهولة مع أوضاع الجسم الثمانية المختلفة الممكنة ـ الرتابة التى يمكن أن تحدث لو أن معظم الشخصيات الموجودة على المنصة قد اتخذت وضعا واحدا فقط ، وليكن وضـــع المواجهة الكاملة على سبيل المثال طوال المسرحية كلها . ويمكن الحصول على التنوع فى وضع الجسم (أ) بأن يستخدم الممثل الواحد كثـــيرا أو كل الاوضاع الجسمية الممكنة طوال المسرحية .

(ب) باتخاذ مختلف الشخصيات لاكبر عدد ممــــكن من الاوضاع الجسمية المختلفة فى أى مشهد من المشاهد .

٢ ـ التنوع فى مناطق المسرح :

ان أهم طريقة مبدئية للحصـــول على التنوع هو استخدام مناطق مختلفة للمشاهد المتعاقبة مع تنويع استخدام منطقة واحدة مـــع منطقتين أو كل المناطق فى مشاهد متعاقبة وتعرف هذه الطريقة باسم « التمثيل فيما بين المناطق أو « الكسر »(١) » .

وعند استخدام هذا الشكل من أشكال التنويع ينبغى ملاحظة عدد المشـــاهد التى تم اداؤها فى منطقـــة بعينها وكذا ما اذا كان مشـــهد من المشاهد سيؤدى فى نطاق منطقة واحدة أو فى عدة مناطق . والمصطلح «مشهد» scene كما هو مستخدم فى هذا الصدد ، يبين الفعل المسرحى الواقع بين دخول جديد وخروج جديد .

---

(١) breaking up أى كسر حدة الرتابة الناتجة عن التمثيل فى منطقة أو مســـاحة واحدة لبثة بلا تغير لأوضاع الجسم ـ المترجم .

٥ ــ شخص واحد على سلم ٠

٦ ــ شخصان فى منطقة واحدة ٠ لا يوجد أثاث ٠

٧ ــ المنظر : فوتيل واحد ٠ الأشخاص : شخصان ٠

المشكلة : واحد فى كرسى وواحد حوله ٠

٨ ــ المنظر : كنبة ٠ الاشخاص : شخصان

٩ ــ المنظر : منضدة ومقعدان ٠ الاشخاص : شخصان ٠

١٠ ــ المنظر : مدفئة ومقعد واحد ٠ الأشخاص : شخصان

كانت هناك عدة مسرحيات لم تتمكن فيها شخصية من الشخصيات من التحرك من فوق مقعد أو كنبة لاسباب عضوية ٠ هذا الوضع من شأنه أن يثير مشكلة صعبة فيما يتعلق بمعالجة عنصر التنويع ٠ عند اخراج مثل هذه المشاهد يمكن تقدير كمية التنويع فى أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات والمستويات التى قد يستخدمها الشخص أو الشخوص الآخرون مثل : أوضاع وقوف مختلفة حول الجالس ٠ أوضاع انحناء مختلفة ، وجلوس الخ ٠ ويمكن للشخص الثابت فى مكانه أن يستخدم أكبر قدر من التنويع فى أوضاع الجلوس والانحناء أو الميل او الاستناد ٠ فالمشهد ككل يتكون من شخص يكسر بحدة الرتابة داخل منطقة ، بينما الآخر سوف يستفيد من مبدأ كسر الرتابة الحاد فيما بين المناطق (المجالات) ٠

(جـ) التنويع بين المناطق وفى داخل المنطقة :

١ ــ المنظر : مقعد فوتيل واحد ٠ أشخاص المسرحية : شخصان٠

المشكلة : أقصى عدد من الاوضاع ، أولا فى داخل المنطقة ثم بين المناطق ٠

٢ ــ المنظر : دكة بظهر ٠ الاشخاص : شخصان ٠ المشكلة : بين المناطق وفى داخل المنطقة ٠ أقصى عدد من الاوضاع مع تحركها فى أوقات مختلفة ٠

٣ ــ المنظر : ثلاث دكك بظهور فى ثلاث مناطق أمامية ٠ الاشخاص : ثلاث أشخاص ٠ المشكلة : أقصى عدد من الاوضاع ٠

لم نتناول حتى الآن سوى الجوانب الايجابية أو الفعالة من عنصر

التنويع . ومع ذلك فهناك جانب آخر يأتى من ترتيب الاثاث وحفظ المناطق . ففى مسرحية تتألف من منظر واحد هناك اعتباران ضروريان فيما يتعلق بالتنويع . أولهما هو الترتيب الذى بموجبه نحصل على أكثر ما يمكن من وحدات الاثاث . (ورغبة فى الافادة من الترتيبات الممكنة للاثاث فى الحصول على مناطق للاداء التمثيلى انظر اللوحة ٧ من مسرحية عقد من السنوات ، واللوحة ٢٠ من مسرحية الماضى ، كل من هذه الوحدات تشكل فى الحقيقة منطقة للاداء التمثيل . وثمة مناسبات ربما أمكن فيها الحصول على ما يقرب من احدى عشرة وحدة تمثيلية . ويرد الاعتبار الثانى عند حفظ مناطق اذا ما كان ينبغى استخدام نفس ترتيبات الاثاث خلال الفصول الثلاث . فى مثل هذه الحالات تبدو الحاجة الى الامتناع عن استخدام كل مناطق التمثيل فى الفصل الاول وحتى فى الفصل الثالث . اما عملية الحفظ للفصل الثالث فتاتى من التوفير للمناظر الرئيسية فى هذا الفصل من بعض المناطق التمثيلية التى لم تستخدم فى مناظر هامة من فصول سابقة وانما استخدمت فقط للشخصيات الثانوية.

٣ ـ التنوع فى المسطحات

اللوحة ٨ من مسرحية واحد سوف يكون واللوحة رقم ١٩ من مسرحية بمعطف الملك .

لما كان لخشبة المسرح ثلاثة أبعاد ، فمن المهم لدى تجمعات المسرح أن تاخذ فى الاعتبار هذا البعد الثالث للعمق وأن تستخدم أكثر من مسطح فى تكوين الصورة المسرحية . فالاشياء والمناظر ، والمجموعات فى الحياة ذات ثلاثة أبعاد ؛ والتجمع المسرحى الذى يتصف بهذه الصفة لا بد وأن يصبح أكثر مطابقة للحياة من مجموعة من الناس ليس لها عمليا سوى مسطح واحد فى ترتيبها . وقلما يرى المرء فى الحياة حشدا من الناس قد اصطف للفرجة على عرض موسيقى . مثل هذا الصف على المسرح حتى ولو انحنى قليلا يكون فى الواقع فى مسطح واحد . ولو ان مثل هذا الشكل مناسب ومرض بالنسبة لعرض موسيقى تتخلله قفشات ونكات فان استخدام مسطح واحد ينتهى بالشخصيات الى الوقوف صفا واحدا مستقيما ومن ثم تبدو الصورة المسرحية رتيبة مملة ومسطحة وجافة وغير طبيعية . وفى مشاكل الاخراج الاكثر تقدما حين نأخذ الاسلوب فى الاعتبار ، سيتضح لنا ان التكوين المسطح يستخدم للمسرحيات القياسية والمصبوبة فى القوالب التقليدية والعرقية . اما الآن فسوف نناقش الأسلوب الواقعى للاخراج وعند تشكيل أوضاع ممثلينا مستهدفين التكوين ينبغى أن نحقق ما يمكن ان يسهم به العديد من المسطحات من قيم .

فالخط المستقيم سواء كان موازيا أو مائلا للاضاءة السفلية يعطى حينئذ صفة مرفوضة وطفيلية بالنسبة للتكوين • ومن ثم فعلى المخرج أن يتجنب الخطوط فى الاساليب الواقعية بعناية • ويميل الممثلون لبعض الاسباب ان يشكلوا خطوطا مستقيمة فى حين ان المخرج دائما يرى استبعاد مثل هذا التشكيل من تكوينه • وهناك طريقتان لاستبعاده •

(أ) بتشكيل مجموعات غير منتظمة من الشخصيات الموجودة فى صف •

(ب) باستخدام تنويعات من المسطحات بحيث يكون هناك بعض الاشخاص على مسطح منخفض أو فى أسفل المنصة والبعض الآخر فى مسطح اعلى أو عند اعلى المنصة • وفضلا عن مجرد تحطيم استقامة الصف، فان التكوين كله يصبح أكثر امتاعا حينما تستخدم مسطحات كثيرة • (فيما يتعلق بالتنويع فى اوضاع الجسم والمسطحات انظر اللوحة ١ مسرحية • تنازلت من أجل حل وسط) •

والواقع ان هذا التنويع فى أوضاع الجسم والمستويات يؤدى الى معالجة غنية للصف : زد على ذلك ان صفة الابعاد الثلاثة التى تحصل عليها فى التكوين المسرحى تضيف عمقا وثراء وصفة المطابقة للحياة بالشكل • بل ان هذه المعالجة ضرورية وأساسية فى مناظر المجموعات وفى تلك التى تجمع بين شخصين • وكما لمسنا الحاجة الى تنويع مواضع المناظر فى مختلف المناطق ، ينبغى الآن أن نقدر قيمة فعالية تنوع المسطحات والحاجة اليها •

امثلة توضيحية :

١ ـ ضع ثمانية أشخاص فى صف على مسطح سفلى بحيث يواجهون الجمهور جميعا •

(أ) اجعل الثانى يقف فى منتصف المسافة من الجدار الخلفى •

(ب) الثالث فى منتصف المسافة من الثانى

(جـ) الرابع فى منتصف المسافة من الثالث

(د) الخامس بعيدا فى الحائط الخلفى

(هـ) السادس الى الخلف خطوة واحدة

(و) السابع والثامن فى منتصف المسافة من الحائط الخلفى

٢ – اجعل كلا منهم يأخذ أوضاعا جسمية مختلفة ·
٣ – اجعل كلا منهم يأخذ مستويات مختلفة ·

٤ – التنوع في المستويات

(انظر اللوحة ٤ من مسرحية مأخوذة من الحياة – واللوحة ٨ من مسرحية واحد سوف يكون) ·

تكمن الاهمية القصوى للمستويات فى امكانياتها غير المحدودة بالنسبة لتنويع التكوين المسرحى · وحين نقدر العدد الكبير الممكن من المستويات فى منظر يتألف من غرفة معيشة عادية تضم مقاعد بلا مساند وكراسى وأوضاع جلوس على أذرع الكنب والمقاعد وأوضاع الجلوس على منضدة وأوضاع الوقوف والسلالم والدرجات المؤدية الى الغرفة – حين نقدر هذا كله ، يسهل علينا تصور مدى التنوع الذى يمكننا الحصول عليه · فاذا نظرنا الى التنوع فى المستوى بالقياس الى ومع التنوع فى أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات ، لوجدنا هذه الامكانات لا نهاية لهـا ·

هذه العوامل الاربعة وحدها قد تمنع المخرج من تكرار نفس التكوين فى مسرحية من ثلاثة فصول ذات منظر واحد لكن كل عامل من عوامل التكوين يناقش هنا يؤدى الى مزيد من التنويعات للتكوين الكلى ·

(هـ) طرق اخرى للحصول على التأكيد

١ – عن طريق الفراغ (انظر اللوحة ٥) من مسرحية نتيجة العمل ·

والآن نضيف الى التأكيد الناتج من قوة وضع الجسم والمساحة والمسطح والتباينات عاملا قويا آخر من عوامل التأكيد – الفراغ· فالفراغ الموجود حول الممثل يمنحه تأكيدا · ويمكن الحصول على التأكيد فى هذه الحالة بترك مسافة أكبر حول الشخص بالقياس الى الفراغ الموجود حول الشخصيات الاخرى أو عن طريق فصل شخصية عن مجموعة عن طريق المسافة ·

ويستخدم الفراغ كثيرا وبفطنة · ولما كان من أسهل الطرق التى يمكن الالتجاء اليها فكثيرا ما يبالغ فى استخدامه الى درجة تفقد قيمته · فكم من نجمة تداوم على استخدامه وفى رتابة مملة ولقد شاهدت خلال تجاربى وخبراتى معالجات سخيفة لمشاهد مفروض فيها حسب النص أن

تكون الشخصيات على صلات ودية . ومع ذلك نجد البطلة في مثل هذه المشاهد لا تسمح للشخصيات الثانوية معها بالاقتراب منها . وكان أوضح مثل صادفته في هذا الصدد هو مشـــهد موت حيث لا الام ولا الاب ولا المربية سمح لهم بالاقتراب من البطلة وهي تعـاني سكرات الموت وانما فرض عليهم الوقوف على بعد محترم أي بعد يحترم وجود البطلة معهم . في هذا المشـــهد كان ينبغي توجيه التركيز والتاكيد على البطلة بطبيعة الحال لا لمجرد انها البطلة وانما لأن دورها كان الدور المؤكد في المشهد . وكان يمكن أن تكون الاسرة قريبة منهـا الى درجة لمسها وكان في الوسع استخدام وسائل تاكيد اقوى لو ان كلا من الممثلة والمخرج عرفا أصول عملهما .

امثلة توضيحية :

١ ــ ضع ســبعة أشخاص على المنصـــة واجعلهم ياخذون اوضاع المواجهة الكاملة للجمهور في خط مستقيم على أن تكون المسـافات الفاصلة فيما بينهم متساوية فيما عدا واحدا .

٢ ــ حاول أن تكرر نســـاوي البعد او المسـافة مع كل منهم على التوالي .

٣ ــ عن طريق التكرار (انظر اللوحة رقم ١٧ من مسرحية فينسـيا مصانة (لاحظ الدوق) .

حينما تتكرر شخصية بشخصية أخرى على مسافة قصيرة من خلفها، تتاكد بذلك الشخصـية الأمامية . وكلما زاد عدد الشخصيات الخلفية ، كلما زاد التاكيد وهكذا يكون وضع الممثل أكثر تدعيما اذا سانده تابعان بدلا من واحد ، فالملك ورجال البلاط في حضرته أكثر تاكيدا من قائد ثائر ومعه تابعان . وفي الحالة التي يتزايد فيها عدد المرافقين أو الاتباع الى حد كبير ، تصبح المسافة عاملا مهما في التاكيد .

هذا وليس الممثلين وحدهم الذين يصلحون كعنصر تكرار يسهم في التاكيد وانما الاثاث كذلك له مثل هذه القدرة . فالممثل الجالس على مقعد ذي مســند عال أو واقف بجانبه يتاكد وضــعه من تكرار الخط العمودي الواصل من المقعد . كما ان اطار باب يخدم نفس الغرض ، وكثيرا جدا

ما نرى بعض كبار الممثلين يتمهلون للوقوف بجوار احـداها لدى الدخول (انظر اللوحة ٦ من مسرحية التفاح البرى) ٠

وبالاضافة الى خط التكرار فلدينا عامل التبـاين فى الخط الافقى للحصول على التاكيد ٠ فالخط الافقى وظهر كنبه أو حتى شيزلونج يؤكد الشخص لا عن طريق تكرار الخط وانما عن طريق التبـاين الذى يحدثه الخط ٠ وقد رأينا انه فى حالة شخص يؤدى مشهدا يرقد فيه على كنبه ليست المسافة هى طريقة التاكيد ٠ فاذا وقف ثلاثة او أربعة أشخاص فوق وركعوا أسفل الكنبة ، وظلوا يحافظون على وضع عمودى اساسا فانهم بذلك يؤكدون الشخص الموجود فى الوضع الافقى ٠

امثلة توضيحية :

١ ـ اجعل سبعة أشخاص يأخذون أوضاع مواجهة كاملة فى صف مستقيم ٠ ضع مقعـــدا له ظهر عال فى جانب على أن يكون خلف أحدهم جزئيا ٠ ثم ضع منضدة أمام واحد آخر ٠ مرة أخرى أكد شـــخصا غير الموجود فى الوسط بحيث يبدو الممثل واضحا على ان التأكيد مستمد من الاثاث وليس من المنطقة ٠

٢ ـ ضع شخصا فى يمين المنطقة الوسطى وآخر فى يسارها فى وضع الربع للجسم على نفس المسطح مع الشـخص الاول ٠ ضع شخصا ثالثا على يسار الشخص الموجود فى يسار المنطقة الوسطى وخلفه قليلا ٠ عندئذ يجب أن يتأكد الشخص الواقف فى منطقة يسار الوسط ٠

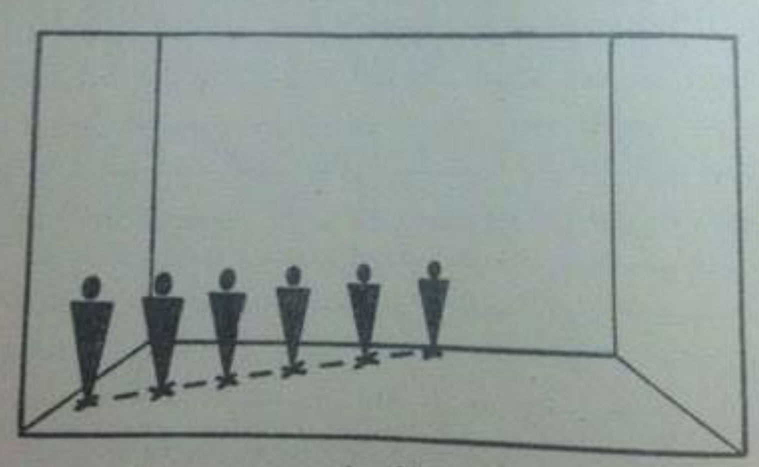
٣ ـ كرر الوضع السابق مع اضافة منضدة هذه المرة تضعها أمام الشـــخص الواقف فى منطقة يمين الوســـط ٠ عندئذ يجـب أن تتأكد المجموعتان بالتساوى ٠ اجعل الشـخص الواقف فى منطقة يمين الوسط يجلس فى كرسى عادى على يمين المنضدة ٠ عندئذ ستجد ان الشـــخص الواقف فى منطقة يمين الوسط يفقد من تأكيده ويصبح فى وضع أضعف قليلا ٠ حاول أن تجعل الشخص الموجود فى منطقة يمين الوسط يجلس فى مقعد عالى الظهر ٠ عندئذ ستجد أن المجموعتين قد تساويتا فى القيمة من حيث التأكيد ٠

تمرين في التأكيد بدون استعمال مركز بؤرى

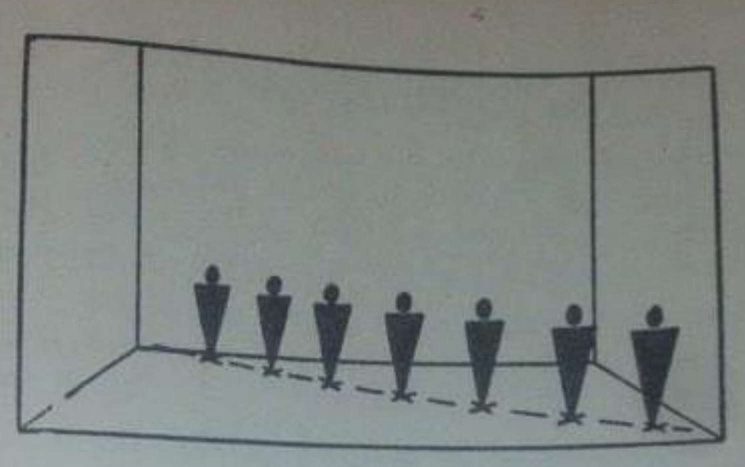
جرب العمل بمجموعة من سبعة افراد عند ممارسة التأكيد مستخدما الوضع الجسمى والمنطقة والمستوى والمسافة والتكرار مع الاستعانة بما لعوامل التباين من امكانيات اضافية · فى هذه الحالة يجب الاستمرار فى استعمال نفس المستوى ، والا دخل عنصر المركز البؤرى فى التكوين·

٣ ـ عن طريق المركز البؤرى : المباشر والمضاد وغير المباشر (انظر اللوحة رقم ١٧ من مسرحية فينيسيا مصانة واللوحة رقم ١٠ من مسرحية الاله اينيس) ·

من الامثلة التوضيحية والتمرينات التى استخدمناها حتى الآن ، كنا نوجه دائما تحذيرا يقضى بابقاء جميع الاشخاص فى نفس المستوى · ومن ثم كانت تهمل القيمة التأكيدية لمختلف المناطق · هـذا التحاشى لاستعمال مستويات مختلفة تم عن قصد ؛ لانه لو وضع شخص فى اتجاه اسفل المنصة أو أعلاها بالنسبة لشخص آخر (ويجب أن نتذكر دائما الا نلجأ للتغطية) ، لتكون خط مباشر بين الشخصين · هـذا الخط له نوعية تأكيدية · وهو يوضح استعمال التركيز المباشر (المركز البؤرى المباشر) ·



شكل (١)



شكل (٢)

التركيز البؤرى المباشر على شخصية هو جعل هـذه الشخصية فى مركز الاهتمام وتاكيدها باستخدام الخط المباشر الفعلى - اما بخط تنتشه شخصية فى المنطقة السفلية من المنصة بالنسبة للشخص المراد تاكيده ، أو بخطين تنشئهما حين تكون الشخصية الثـالثة فى المنطقة السفلية من المنصة كذلك بالنسبة للشخصية موضع التاكيد • فى الحالة الاولى نجد أنه عندما تكون شخصيتان او ثلاثة أو أكثر على خط منحرف فوق المنصة، فان الشخص الواقف فى الطرف العلوى من المنصة سواء كان فى اليسار العلوى أو اليمين العـلوى هو الذى يتلقى التركيز ، ومن ثم يكون هو الشخص التاكيدى (انظر الشكلين ١ ، ٢) • هذا الاستخدام للتركيز البؤرى مثل يشذ عما قلناه انفا من ان المسطح الاسفل أكثر تاكيدا للممثل من المسطح العـلوى • أما فى المثل الثـانى فان كلا الخطين يتلاقيان فى نقطة واحدة ليكونا رأس مثلث يكون فيه هذا الرأس هو الوضع الهام أو التاكيدى • وكلا المثلين جاءا نتيجة تركيز الخـط الفعلى أو الانتهاء عند المكان أو الشخص المرغوب فيه • ولا يعنى الخط الفعلى خطا صلبا وانما وضع سلسلة من الاشخاص فى الخط على نحو ينتقـل فيه خط الرؤية بالنسبة للمشاهد من شخص لآخر حتى تنتهى العين عند الشخص المركز عليه •

(ا) امثلة توضيحية :

١ ـ ارسم خطا منحرفا واجعل عليه خمسة اشخاص فى وضع مواجهة كاملة للنظارة على أن تكون المسافات الفاصلة بينهم متساوية ·

٢ ـ ارسم مثلثا متساوى الاضلاع وضع عليه خمسة اشخاص فى مواجهة كاملة للنظارة على ان تكون المسافات الفاصلة فيما بينهم متساوية · فى هذا المثال يزداد الخط الفعل قوة عن طريق الاتجاه والاحساس بالحركة الصادرين عن الجسم حين يستدير نحو الشخص الذى يتحول اليه التركيز ·

٣ ـ نفس الوضع السابق مع فارق واحد هو ان تتجه الأشخاص الى الشخص الواقف عند راس المثلث · هنا كثيرا ما يقوى الخط الفعل برؤوس الممثلين المتجهة صعودا او هبوطا نحو الشىء المركز عليه . كما يمكن تقويته بواسطة اشخاص فى سلسلة مخططة من المستويات ·

٤ ـ يمكن أيضا تقوية الخط الفعلى باستخدام الاذرع والسيقان مشيرة الى اتجاه الشىء أو الشخص المركز عليه ·

٥ ـ فى الدراما الواقعية يعتبر تحقيق الخط الفعلى عن طريق استخدام أجزاء من الجسم طريقة متطرفة ومبالغ فيها · لكن حتى فى الاتجاه الواقعى فان وجود يد تشير الى شىء أو ركبة متقاطعة يخدم نفس الغرض ·

وفضلا عن استخدام الخط الفعلى للحصول على التركيز المباشر فلدينا الخط البصرى (المنظور) · فالشخص الواقف فى الشارع وهو ينظر فى ثبات واستمرار الى شىء ما سوف يجتذب اشخاصا آخرين ليفعلوا نفس الشىء · نفس هذا المبدأ يصدق بالنسبة للمسرح · وحتى الآن كنا نشير دائما الى وضع الجسم وكان هذا يعنى وضعا حرفيا للجسم وليس مجرد تحريك للراس فى اتجاه ما · أما الآن وبغض النظر عن وضع الجسم فاننا نجد أن مجموعة من الممثلين ينظرون الى نقطة واحدة سوف يجعلون المشاهدين يتابعون خطوط أبصارهم الى نفس النقطة · هذه واحدة من اسط الطرق التى يلجأ اليها للحصول على تركيز قوى للغاية · وعند العمل بها يجب استخدام قدر كبير من مضادات التركيز ، وسنناقش هذا فيما بعد · واستخدام الخط الفعلى والخط البصرى يؤدى الى تركيز قوى · وفيما عدا بعض الحالات النادرة ، يجب الابتعاد عن

هذا الأسلوب في الاخراج الواقعي حيث انها تصبح جافة وشكلية ومملة (انظر اللوحة رقم ٩ مسرحية معطف الملك) .

(ب) مثل تطبيقي :

اذا كان هناك صفان من الأشخاص يصبان في تركيز مباشر على شخص مهم (تأكيدى) وكانت اجسامهم ووجوههم مركزة مباشرة على القمة (رأس المثلث) نحصل على تركيز بالخط الفعلي والبصرى ، فاذا ادار الأشخاص ظهورهم الى الشخص المركز عليه وتطلعوا الى الجهة الاخرى ، يتأكد الشخص الواقف عند القمة بالخط الفعلي وحده وليس بالخط البصرى . فاذا بعثرنا سبعة أشخاص حول المنصة حتى نتجنب تكوين شكل مثلث واضح ، وأخذت الاجسام كلها أوضاعا مختلفة بشرط أن تواجه الرؤوس كلها الشخص التأكيدى . في هذه الحالة نكون قد حصلنا على مثل واضح عن الدور الذى يؤديه الخط البصرى في تأكيد شخص وتوجيه الاهتمام اليه .

والخط البصرى مؤثر وفعال بصفة خاصة اذا كان الشيء المركز عليه خارج المنصة أو كان شيئا صغيرا جدا على المنصة أو اذا كان من المتعمد حجب هذا الشيء عن النظارة كما هو الحال في عراك أو جسم مشوه أو عملية قتل أو جثة .

(ج) امثلة توضيحية :

١ ـ ضع خمسة أشخاص مبعثرين على المنصة كيفما اتفق لكن دون ان يحجب أحدهم الآخر عن أنظار الجمهور . واجعلهم جميعا يواجهون المنطقة اليمنى السفلية من المنصة ثم اجعلهم يتطلعون الى يسار المنصة من أعلى ثم الى خارج المنصة .

٢ ـ ضع شخصين أ و ب في وسط المنطقة السفلى من المنصة واجعلهما يركعان وظهرهما في مواجهة الجمهور ، واجعلهما يركزان أنظارهما الى أسفل نحو ارضية المنصة . ضع شخصا ثالثا ج في المنطقة اليمنى العلوية مع جعل جسمه يستدير نحو خارج المنصة مع تركيزه على نقطة أعلى من أ و ب . ثم ضع شخصا آخر د في المنطقة السفلى يسارا مركزا على نفس النقطة . ضع شخصا هـ في الوسط مركزا الى أسفل ثم شخصا آخر و في المنطقة العلوية يسارا في وضع مواجهة كاملة بالظهر للجمهور .

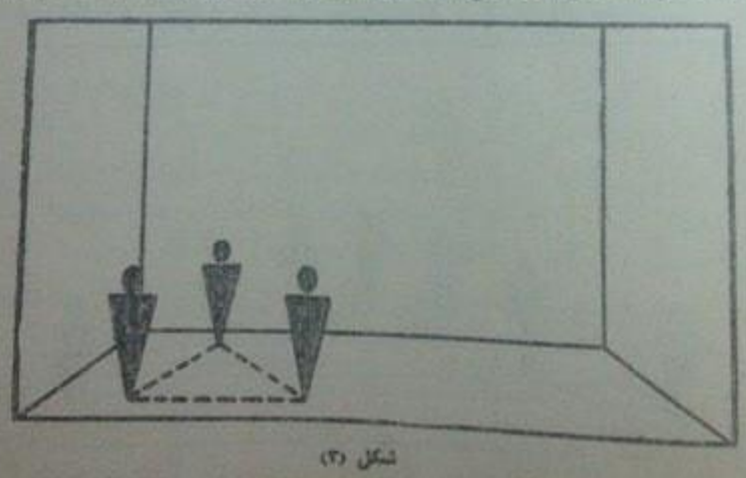
ان أسلوب المعالجة الاساسى لشخصين يركزان على ثالث وهو الموجود فى القمة ، كثيرا ما يعتبر انه الشكل الوحيد للتاكيد ، ولقد وجدنا ان هذا المنحنى غير صحيح بعد أن ناقشنا من قبل طرقا عديدة للحصول على التاكيد • وفضلا عن ذلك وبالاضافة الى الخط المنحرف والمثلث فلدينا التكوين النصف دائرى • على انه من الممكن نظريا المجادلة بأن النصف دائرة ذات مدلول اكثر اختلافا ، فاذا استثنينا المراقب المدقق ، فانها تبدو وكانها شكل مختلف ومتنوع من المثلث • ويمكن للشخص المركز عليه أن يقف اما أمام او فى وسط الشكل نصف الدائرى أو فى الشكل ذاته مع معاونة اضافية طفيفة يحصل عليها من مسافة صغيرة أو مستوى أعلى قليلا أو وضع جسمى أفضل • وحتى مع التقوية الناتجة عن أى من هذه الطرق ، فالشكل الدائرى هو الذى يحقق التاكيد فعلا ، ان الخط الفعلى ذاته يحقق التركيز أما الخط البصرى فهو الذى يضيف الى قوته •

(د) مثل تطبيقى :

١ ــ ضع سبعة أشخاص فى نصف دائرة كبيرة وكل منهم يواجه النظارة •

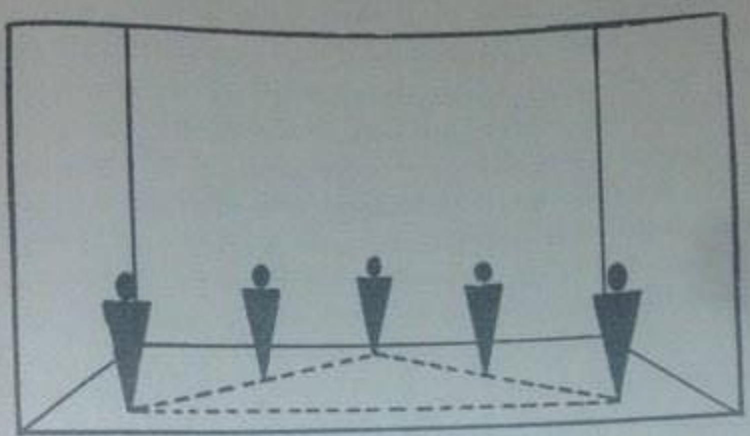
٢ ــ دع الاشخاص الواقفين فى الوسط يتقدمون خطوة واحدة الى الامام واجعل أحد الواقفين فى الجانب يتقدم خطوة الى الامام •

والمثلث الناتج من التقاء خطين ، سواء كان فعليا أم بصريا ، يجعل الشخص التاكيدى موضوع التركيز (أو بؤرة التركيز) عند القمة • ومن



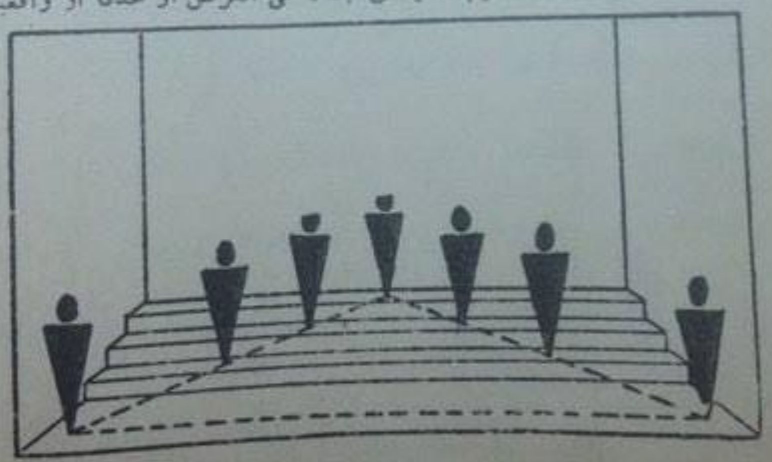
شكل (٣)

السهل التشكيل فى الاخراج . وهناك اتجاه الى تزايد استخدامه حتى ولو كان شكل المثلث الواضح بالغ الرتابة ، جافا وشكليا فى المسرحية الواقعية .



شكل (٤)

والمبالغة فى التأكيد خطأ جسيم مثل تقليله أو الاستغناء عنه تماما . ففى كل مسرحية يتم اخراجها ولا يتمكن الجمهور فيها من اكتشاف من هو المتكلم ، فهناك المئات من المخرجين الذين يعمدون الى استخدام أشكال وأنماط تبالغ فى التركيز ليس فقط مرة أو مرتين وانما باستمرار طوال المسرحية ومثل هذا الاسلوب لا يحقق جمالا فى العرض أو حذقا أو واقعية



شكل (٥)

أو ايقاعا أو مزاجا نفسيا . ولكى نعرف ما ينبغى تجنبه فيما بعد فاننا نرى انه من المفيد تقديم مثل توضيحى يتجمع فيه كل عامل من عوامل التأكيد يمكن تصوره وصبه على شخص واحد .

و ــ توضيح :

(١) ضع شخصا فى المنطقة الوسطى العلوية من المنصة واجعله يقف فوق مقعد صغير بلا مسند بحيث يكون الجسم فى وضع المواجهة الكاملة للجمهور . ضع ثلاثة أشخاص على يمين المنصة فى وضع يتجه بهم الى اسفلها ثم ضع ثلاثة اشخاص آخرين ليفعلوا نفس الشىء على المنصة يسارا . اترك مسافة طولها اربعة اقدام بين الشخص الواقف فى قمة المثلث والشخص الأول فى كل جانب . اترك مسافات مقدارها قدما بين كل شخصين واقفين فى كل من الجانبين . اجعل كل شخص فى الجانب يأخذ بجسمه وضع الثلاثة ارباع على أن يواجه الشخص الواقف فى رأس المثلث . ضع شخصين وراء الشخص الواقف عند رأس المثلث ، واحد على كل جانب على أن يكون واقفا على أرضية المنصة .

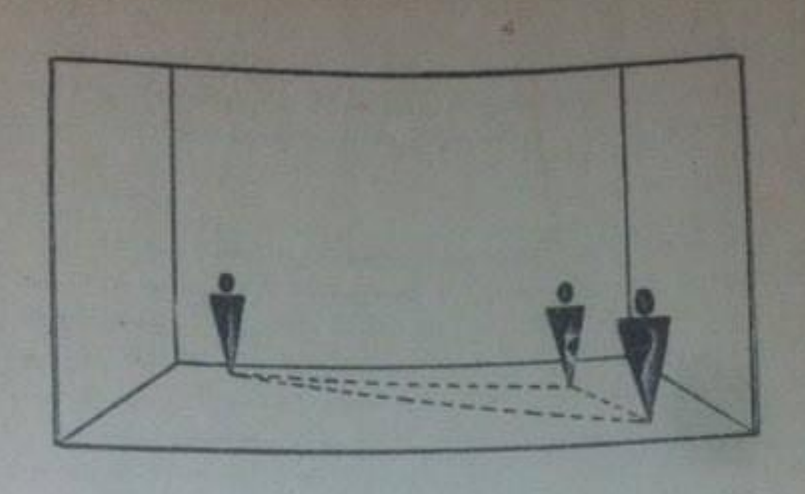
(٢) حلل كل عامل من عوامل التأكيد فى هذا التكوين .

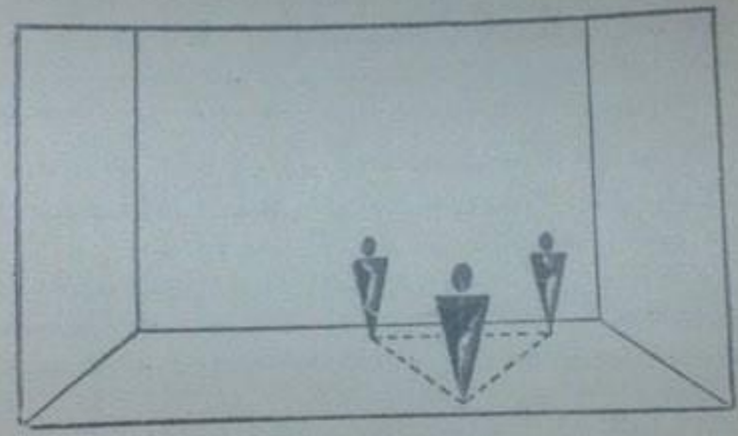
ولتجنب زيادة استعمال شكل المثلث الواضح ، ينبغى دراسة الوسائل التى يمكن بمقتضاها أن يستمر التركيز على الشخصية بأسلوب المثلث البؤرى فى اداء وظيفته فى التأكيد ولكن بدون أن يكون واضحا شكليا لجمهور ما . وثمة طرق عديدة لاخفاء شكله الواضح والحصول على تنوع فى استخدامه . وينبغى توضيح كل من التنويعات الآتية :

ا ــ يمكن تنويع حجم المثلث ليس فقط فى مختلف المشاهد المتتابعة وانما فى نفس المشهد أيضا .

ب ــ يمكن تغيير شكل المثلث ، بأن تكون زاوية الرأس ذات درجات مختلفة أو أن تكون أطوال أضلاع المثلث مختلفة . ويجب تجنب المثلثات المتساوية الساقين (لايضاح المثلين ا و ب انظر الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥) .

جـ ــ يمكن تنويع وضع المثلث على المنصة باستخدام مناطق مختلفة أو أن تكون أطوال أضلاع المثلث مختلفة . ويجب تجنب المثلثات من حيث القيم التناغمية فان وضع المثلث فى هذه المناطق يعطى نوعية مختلفة تماما .





شكل (٧)

د ـ يمكن تنويع وضعه بتغيير العلاقة بين قاعدته والاضاءة السفلية للمنصة · وفضلا عن ذلك فيمكن ان يغير راس المثلث وضعه بالنسبة لعلاقته مع الأضلاع ، فقد تكون هذه الراس فى أعلى المنصة أو اسفلها . وعادة تكون الراس فى اتجاه اعلى المنصة والأضلاع فى اتجاه اسفلها لكن أحيانا يسمح مضمون المشهد بان تكون راس المثلث فى اسفل والاضلاع فى أعلى ، أو أن تكون الرأس فى احدى جانبى المنصة (انظر الشكلين ٦ ، ٧) ·

و — يمكن ان نجعل خطوط اضلاع المثلث غير منتظمة اذا كنا سنستخدم اكثر من ثلاثة اشخاص ، كما يمكن للاشخاص العديدين الذين يشكلون الأضلاع أن يعرجوا تكوين الخط المستقيم المؤدى الى راس المثلث .

ز — يمكن تنويع المسافة بين الأشخاص المكونين للاضلاع بجعل الأشخاص الواقفين على ضلع المثلث أقرب الى الشخص الواقف فى راسه من الشخص الواقف فى قاعدة المثلث او العكس .

س — يمكن ان تكون مستويات اعلى رؤوس الاشخاص ذات ارتفاعات مختلفة . ويتم ذلك بان نجعل بعض الأشخاص يجلسون والبعض الاخر يركعون ويقفون على درجات سلم وهكذا . وحتى لو أصبح شكل المثلث الفعلى منتظما تماما ، فان هناك من المستويات المختلفة الناتجة من أوضاع مختلفة يمكن ان يخفى شكله الأساسى .

ع — ولذا فان الأشخاص الذين يضافون على الشكل الأساسى ليصنعوا مثلثا مزدوجا ، يقدمون عونا كبيرا لمنع المثلث من ان يصبح واضحا وعلى الأخص حينما يكون الأشخاص الذين اضيفوا ليسوا دوى اهمية بحيث يمكن وضعهم فى مستوى اعلى من الشخص المؤكد او الموجود فى راس المثلث . من هذا الوضع العلوى يشكل الأشخاص الذين أضيفوا خطا فعليا نازلا الى راس المثلث . وحتى لو لم يستطع الجمهور أن يراهم من كل أجزاء المسرح ، فانهم يضيفون ثراء وعمقا للتكوين .

ان التركيز المباشر بالاضافة الى استخدام الخط الفعلى والبصرى وشكل المثلث يمكن تقويته باستخدام التركيز المضاد .

وهذا الأسلوب ينتهج نفس المبادىء الخاصة بعوامل التباين التى رأينا كيف يوضحها المستوى المتباين . وبالخط الأفقى المتباين فى التكرار . وان التركيز المضاد لا يخدم فقط كعنصر تقوية وانما هو يضيف كذلك تنوعا للمثلث .

ف — امثلة توضيحية :

(١) ضع شخصا على المنصة واجعل شخصا آخر يقف أسفله الى اليمين مع التركيز على الشخص الأول . هنا نجد أنه تركيز بصرى مباشر . اجعل الشخص الواقف فى المنطقة السفلى يمينا يدير جسمه

الى اليمين فى وضع الثلاثة ارباع . عندئذ يصبح التاكيد البؤرى مساو فى القوة لما كان من قبل ان لم يكن اقوى .

(٢) الى هذا الترتيب اضف شخصا ثالثا واجعله يقف ا ــ فوق والى اليسار وظهره فى مواجهة الشخص الأول ، ب ــ فى اسفل يسارا وبروفيله نحو اليسار ، جـ ــ تحت الشخص الأول اسفل يمين وبروفيله ناحية اليمين ، د ــ يخطو خطوة واحدة الى اليمين أعلى الشخص الأول فى وضع بروفيل .

واذا تلاقى خطان مؤلفان من عدد من الاشخاص فى تركيز مباشر عند شخص تاكيدى (مركز عليه) وكانت وجوههم واجسامهم تواجه هذا الشخص ، عندئذ يكون لدينا كما سبق ان راينا ، حالة تركيز فعلية وبصرية مؤكدة الى اقصى حد . وربما بقى هذا التكوين يحتفظ بتركيز كاف اذا اتجهت نسبة صغيرة من المجموعة ولتكن شخصين او ثلاثة ونظرت فى اتجاه غير اتجاه الشخص المؤكد . (انظر اللوحة رقم ١٣ ــ مسرحية وغد فى الفراش واللوحة رقم ١١ ــ مسرحية هذه الأرض البور (٢)) .

ذ ــ توضيح :

ميز كل شخص بحرف هجائى مبتدئا بالشخص الواقف فى المنصة السفلى يمينا واعطه حرف ا ، ثم ميز الشخص الواقف فى الوسط بالحرف ب واعط الشخص الواقف فى اعلى الحرف جـ ، وعند يسار المنصة ابدا بالشخص الواقف فى اعلى بوصفه د والشخص الاوسط بوصفه هـ والشخص الواقف فى اسفل يسارا بوصفه ى . وليبدا الستة جميعا بتركيز بؤرى فعلى وبصرى على س الواقف فى أعلى المنطقة الوسطى من المنصة . وليواجه ا خارج المنصة مباشرة يمينا فى وضع بروفيل ويركز ب على ا و جـ على س . وعند اليسار يستدير د ويركز على ب . ويركز هـ على س ، يركز و على هـ . وليأخذ كل شخص مسافة مختلفة من الآخر ويخطو الى الأمام والى الخلف خارجا عن الخط المستقيم للمثلث بحيث يعطيه شكلا غير منتظم . وقوة التركيز على س بالتضاد لأن التباين او التضاد وحركة جسم ا و ب و د و و لا تكتفى بتقوية س وحده بل جـ و و كذلك الذى يقوى س بدوره

(١) Rogue in Bed.

(٢) This Fallow Ground.

مما يريد من قوله . والتركيز المضاد هو تباين الخط الفعلى لأوضاع الجسم . ويمكن ايجاده كذلك بالتباين الناتج من الخط البصرى . وتسمى هذه الطريقة احيانا بالتركيز غير المباشر . لكن من الصعب دائما فصل التأكيد الناتج من الخط الفعلى عن التركيز الناتج من الخط البصرى ، لأن كليهما يبدو فى معظم الأحوال على انه تركيز مضاد .

س ـ ايضاح :

مع استخدام الشكل والمسميات الخاصة بالتوضيح السابق اجعل أ يركز على ب و ب على جـ و جـ على د . ولتركز د على س . فإذا انتشر هؤلاء الإشخاص على كل المنصة وكانت أجسامهم فى أوضاع متعددة ومتباينة مع جعل رؤوسهم هى التى تؤدى حركة التركيز ، فاننا نجد ان الشخص س قد تأكد الى حد كبير بالعين التى تنتقل من شخص لآخر قبل أن تصل الى الشخص المؤكد س .

ولقد عرفنا هدف وطرق تأكيد الشخص المهم فى التكوين الذى نحققه على خشبة المسرح . فقد نحصل عليه بمجرد استخدام ١ ـ أوضاع الجسم ، ٢ ـ المناطق ، ٣ ـ المسطحات ، ٤ ـ المستويات ، ٥ ـ المسافة ، ٦ ـ التكرار ، ٧ ـ التركيز البؤرى . كما انه من الممكن تنويع استخدامنا للتركيز البؤرى فى شكل المثلث العادى بتغيير حجم وشكل واتجاه رأس المثلث أو بوضع المثلث ذاته أو بتنويع المسافات أو شكل الخط المستقيم ذاته أو مستويات الاشخاص الذين يتكون منهم شكل المثلث وأخيرا باضافة اشخاص على الشكل التكوينى الأساسى أو باستخدام المركز البؤرى المضاد فضلا عن ذلك فقد تعلمنا أن المركز البؤرى المضاد الى جانب عوامل التباين فى أوضاع الجسم والمستويات يقوى التأكيد .

هذا وقد اوردنا التمرينات التالية كتلخيص لأسلوب التأكيد الذى عرفناه حتى الآن .

تمرينات فى التأكيد باستعمال البؤرة :

(١) جرب كل الطرق الخاصة بتنويع شكل المثلث وابتكر اشكالا إضافية على تلك التى سبق ان وصفناها . استخدم سبعة أشخاص .

(٢) وزع الأشخاص السبعة على خشبة المسرح بأية كيفية لا شكل

لها ولا تحقق اى تاكيد . اعد ترتيبهم بحيث تحصل على تاكيد بالنسبة لشخص معين .

(٣) اوقف شخصا فى المنطقة السفلى يمينا ثم استخدم ستة اشخاص آخرين لتاكيده . اعمل ذلك بالنسبة لكل منطقة من مناطق المنصة . راع ان تستخدم قدرا كبيرا من التنويع فى طريقة التاكيد التى ستتبعها .

و ـ انواع التاكيد :

ناقشنا حتى الآن تاكيد شخص واحد . ومع ذلك فكثيرا ما نحتاج فى اية مسرحية الى تاكيد اكثر من شخص . وفى بعض المشاهد او مواقف الذروة فى مشهد يكفى أن تؤكد شخصا واحدا ، لكن معظم المشاهد من ناحية اخرى تحتاج الى تاكيد شخصين او ثلاثة او اربعة او خمسة او ستة او حتى سبعة .

وهناك اربعة انواع التاكيد .

١ ـ التاكيد المباشر
٢ ـ التاكيد المزدوج
٣ ـ التاكيد المتنوع
٤ ـ التاكيد الثانوى

(١) التاكيد المباشر :

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص على خشبة المسرح بحيث يتجه الاهتمام مباشرة وبسهولة وسرعة الى الشخص المطلوب توجيه التركيز عليه ، ويتم التاكيد المباشر بوسيلة او اكثر من تلك الوسائل التى سبق ان ناقشناها للحصول على التاكيد .

(٢) التاكيد المزدوج :

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص بحيث يتجه الاهتمام الى شخصين متساويين فى الأهمية فى مشهد واحد . ويستخدم هذا الاسلوب حينما يقوم بتأدية جوهر المشهد فى النص المكتوب كل من الشخصين او كما نسميه بالمشهد المتساوى القسمة .

امثلة للتوضيح :

نجد أبسط أشكال المشهد المتساوى القسمة حين يواجه شخصان بعضهما البعض وقد اتخذا وضع الربع أو البروفيل فى المنطقة الوسطى من المنصة .

ولا تراء هذا الموقف ضع : ا ــ منضدة بينهما ، ب ــ مقعدا عالى الظهر على المنصة على يسار المنضدة واجلس احدهما (هنا نجد أن المقعد والمنضدة يقويان المستوى الاضعف بحيث يتساوى الشخصان فى الأهمية) . جـ ــ شخصان يضيفان تكرارا للشخص الواقف على المنصة يمينا ، وثلاثة اشخاص فى تكوين شبه دائرى حول الشخص الواقف فى المنطقة اليسرى من المنصة (على هذا النحو نكون قد آكدنا الشخصين حتى نجعلهما متساويين فى الأهمية) . (انظر اللوحة ١٤ مسرحية فنيسيا المصونة ، واللوحة ١٦ مسرحية الآله اينيس واللوحة ٢٤ مسرحية طف فى مرح (١) .

اوضحنا فى المثالين ب ، جـ المشكلة الكبرى الخاصة بالتاكيد المزدوج والتى تكمن فى البحث عن طرق مختلفة للتاكيد . حلل عوامل التاكيد المستخدمة لكل .

كلما وجد شخصان على درجة متساوية من الأهمية فى مشهد من مشاهد مسرحية واقعية ، ينبغى ان تختلف طرائق التاكيد بالنسبة لكل شخص . هذا وتؤدى نفس طريقة التاكيد الى التناسق ، ويلجأ اليها فى المسرحيات ذات الاسلوب النوعى الخاص . وفى المسرحيات الواقعية يغلب على هذه المشاهد التضاد الحاد حيث يكون الشخص ا خصما للشخص ب . اما الشخصيات الاضافية التى تستخدم لتاكيد ا فهم عادة أعوانه وخلصاؤه فى المشهد ، أى أنهم فى جانبه ولهم نفس رايه ووجهة نظره . وهذا الكلام يصدق كذلك على الشخصيات التى تؤكد ب .

وكثيرا ما يحتمل وجود شخص او اكثر على المنصة لا تربطهم رابطة باى من المجموعتين المؤكدتين ، ويكونون محايدين فى أفكارهم وفى الحالة التى ذكرناها آنفا حيث التضاد موجود بين ا ، ب فان وضع هؤلاء الأشخاص المحايدين وعلى الأخص اذا كان هناك عدد منهم ، يكون عادة فى المنطقة الوسطى العلوية من المنصة بالنسبة لـ « ا »

---

(١) Merry Go Round.

او « ب » وفى وسط المسافة بينهما . وبمعنى اصح يمكن القول بلغة السياسة والحرب بأنهم « فى ارض محايدة ويمكن الانتفاع بهم كمركز بؤرى متنقل يتطلعون أحيانا الى ا ، واحيانا أخرى نحو ب » وينبغى مراعاة عدم تغييرهما للمركز البؤرى سويا . اما اذا كان هناك عدد قليل فقط من الأشخاص فى هذا المشهد ولم يكن لكل من ا و ب غير واحد أو اثنين من الأعوان ، جاز وضع المحايد « جـ » فى المنطقة السفلية اليمنى أو اليسرى من المنصة بشرط أن تكون هناك فسحة لمسافة كافية بين ا و ب . وتنتمى مشكلة وضع الشخص المحايد الى مبدأ الصورة المسرحية التخيلية التى سوف نناقشها فيما بعد أكثر من انتمائها الى التكوين . ومع ذلك فالتكوين ينطوى على وضع الاشخاص فى اماكنهم الفنية المحددة لهم على خشبة المسرح وعلى هذا الأساس نناقش المشكلة هنا .

والى جانب الشخصية المحايدة كثيرا ما نواجه بشخصية أهملها المؤلف . فالشخصية التى تستمر أهميتها فى المسرحية حتى مشهد معين ثم يهمله المؤلف تماما ، ولا يذكره بعد ذلك الا فى سطر او سطرين يسمى « بالشخصية المعلقة » . مثل هذه الشخصية دليل على ثغر فى فن الكتابة المسرحية ، لكنها مع ذلك تظهر كثيرا حتى فى المسرحيات الجيدة . وهذه الشخصية المعلقة التى اهملها المؤلف لا ينبغى للمخرج أن يتجاهلها . والخطوة التلقائية الطبيعية هو ترك مثل هذه الشخصيات فى أحد جانبى المنصة أو فى خارج الصورة : وهذا خطأ محض بالتأكيد . فالشخصية الهامة الموجودة على المنصة والتى ليس لديها خلال الجزء الاكبر من المشهد سوى القليل أو لا شىء ليقوله يجب أن توضع فى الصورة وعادة فى الوسط بين شخصين مؤكدين يقوم عليهما المشهد لكن من المؤكد وحتى اذا لم يكن الوسط هو المكان الصحيح لمثل هذه الشخصية فيما يتعلق بتصور العلاقات الوجدانية ، فينبغى أن يكون له وضع تأكيد فى الترتيب التكوينى . وقد يكون للشخصيات المعلقة وضع محدد فى المشهد من وجهة النظر الوجدانية او التصويرية، لكن اذا لم يكونوا كذلك وكانوا محايدين عاطفيا ، عندئذ يكون وضع أعلى الوسط أمرا ممكنا دائما .

(٣) التأكيد المنوع (المتعدد الأشكال) :

(انظر اللوحة ٦ مسرحية التفاح البرى واللوحة ١٨ مسرحية شانتكلر) .

هذا هو أصعب أشكال التكوين ، لكنه من الاشكال التى كثيرا

ما يلجأ اليها فى المشاهد التى تضم مجموعات من كثير من المسرحيات .
ففى كل مسرحية نجد مشاهد تضم شخصيتين ، لكن المسرحية التى
تدور معظم مشاهدها بين شخصيتين أو ثلاثة تعد عادة ضعيفة من حيث
فنية الكتابة المسرحية . اذ انها تميل فى هذه الحالة الى ان تكون
مكشوفة وآلية ومملة ولا حبكة لها . ومن ثم فان المؤلف المسرحى
يستخدم مشاهد ذات مجموعة عامة تضم خمسة او ستة او سبعة من
الشخصيات الرئيسية . وقد تكون المشاهد ذات المجموعة من ذلك
النوع الذى وصفناه من قبل تحت فقرة التاكيد المزدوج . وعلى الرغم
من انه يجوز وجود اى عدد من الأشخاص ، فان الجزء الأكبر من الحوار
والفكرة التى يضمها المشهد سوف تؤديها شخصيتان .

ومن ناحية اخرى فقد يكون المشهد ذو المجموعة عبارة عن مناقشة
تجريها اسرة جميع الاشخاص السبعة المشتركين فيها مهمون ، اذا لم
يكن فى كل لحظة فعلى الأقل خلال فترات متكررة ومتواترة . ويجب
ان توضع هذه الشخصيات السبعة فى تكوين يسمح لاهتمام النظارة
بان ينتقل من شخصية لأخرى ثم لثالثة ثم للأولى والرابعة والخامسة
ثم للثانية والى السادسة وهكذا . فالسبعة يتبادلون الاهمية على التوالى
وجميعهم يمكن أن يكونوا فى مركز التكوين بمجرد تغيير طفيف فى
وضع الجسم وبدون حركة من جزء من المنصة الى الجزء الآخر . وكثير
من المسرحيات تضم مشهدا من هذا النوع . ولنضرب لك أمثلة على هذا
بالفصل الأول من مسرحية أسير الجليد والفصل الثانى من مسرحية
الاتجاه الى الخارج والفصل الثانى من حقيقة امر بليدز الى آخر تلك
القائمة الطويلة لهذا النوع (١) .

توضيح :

أول شىء ينبغى أخذه فى الاعتبار عند عمل تكوين من تاكيد متنوع
هو توزيع الأشخاص السبعة كيفما اتفق على خشبة المسرح على مختلف
قطع الأثاث . اكسر حدة الرتابة الناتجة عن المسافات المتساوية بان تجعل
اثنين يجلسان على كنبة واحدة وآخر على حافة مكتب وما الى ذلك .
احرص على تجنب الخطوط المستقيمة واستعمل كثيرا من المسطحات

(١) أسير الجليد — Ice bound.
الاتجاه للخارج — Outward Bound.
حقيقة امر بليدز — The Truth about Bleyds .

والمساحات (المناطق) . واجعل كل ممثل يأخذ وضعا جسميا مختلفا
فى مثل هذا النوع من التكوين لا يوجد شخص مؤكد . وينبغى بذل
عناية كبيرة حتى لا يقف التركيز الناتج من الخط على شخص بعينه
وانما ينتقل من شخص لآخر حتى يصل الى السابع الذى ينقل التركيز
مره أخرى الى شخص متقدم فى الترتيب . ويجب ترتيب المجموعة
بحيث تنتقل العين دون مساعدة من الصوت وقد تركت لتتجول من
شخص لآخر . وهنا مرة أخرى توجد لدينا فرصة لاستخدام طرق
مختلفة للتأكيد بل اننا نستطيع القول بامكان استخدام كل طرق التأكيد .
أما الاشخاص الذين استخدمناهم كعوامل موازنة فلهم أن يتحركوا حتى
الى المدى الذى يأخذون فيه تركيزا مباشرا أثناء تلاوتهم لجملهم وبعد
انتهائهم من ذلك يعودون الى أوضاعهم الأصلية .

اعط رقما لكل شخص . وعندما ينادى رقم الشخص يجب عليه
أن يدير جسمه أو رأسه ليفتح المشهد للنظارة ويتيح له رؤية جيدة
ثم يتلو اربعة أو خمسة احرف من حروف الأبجدية . وعلى الرقم
التالى أن يواصل التلاوة مع الحروف التالية للابجدية واحرص على
مناداتهم بترتيبات متنوعة :

(أ) ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٥ ، ٤ ، ٦ .
(ب) ١ ، ٥ ، ٣ ، ٧ ، ٦ ، ٢ ، ٤ .
(جـ) ١ ، ٦ ، ١ ، ٣ ، ١ ، ٤ ، ١ ، ٢ ؛ ١ ؛ ٥ ؛ ١ ، ٧ .

وبعد استعمال جميع هذه الاختبارات الثلاث ، اختر واحدا
واتلها للتسميع حتى يعرف أفراد المجموعة من أى منهم سيلتقطون
تلميحة دورهم فى التلاوة . والآن كرر دون نداء الأرقام .

سوف تلاحظ فى التمرين جـ أن ١ هو على التحقيق أكثر أهمية
من الأرقام الأخرى . عدل التكوين بحيث يصبح ١ أكثر تأكيدا بصفة
محققة من الآخرين على الرغم من أن جميعهم متساو فى الأهمية

(٤) التأكيد الثانوى :

**(انظر اللوحة رقم ١٩ : مسرحية معطف الملك – حيث الممثل الموجود
فى المنطقة السفلى يمينا يقف وقد عقد ذراعيه على صدره) .**

**ربما بدا الشىء الذى يتلقى التأكيد الثانوى فى البداية شبيها
جدا بالتأكيد المزدوج . ونحن لا نرغب فى الافاضة فى ذكر المصطلحات،
لكن وضع وتأكيد شخصية ثانوية مسألتان مختلفتان كل الاختلاف ،**

ومع ذلك فهذا الاختلاف كثيرا ما يلقى الاهمال والتجاهل . وقد يكون الشخص الثانوى التاكيد ضمن مجموعة لا تضم غير شخصية أساسية من حيث التاكيد أو قد يحدث أن يكون هناك شخصان أو ثلاثة أو حتى اربع شخصيات مؤكدين غيره .

وان أوضح طريقة لشرح النقطة البؤرية الثانوية شرحا مستفيضا هو عن طريق قصة سليمان المشهورة . تظهر امرأتان امامه تدعيان امومتهما لطفل . يصغى هو لكل منهما ثم يامر بأن يشطر الطفل الى نصفين وان يعطى كل نصف منه الى كل من المرأتين . هنا نجد أن النصابة توافق على هذا الاجراء اما الأم الحقيقية فتصبح طالبة إعطاء الطفل كله الى المرأة الأخرى .

عند اخراج هذا المشهد على المسرح نجد ان لدينا ثلاث شخصيات مؤكدة هي : الملك القاضي والأم والمرأة الأخرى . والطفل مهم طبعا على الرغم من أنه ليس لديه كلام يقوله . هذا مثل واضح على التاكيد الثانوى . وهنا يجب أن يلقى الملك والنساء تاكيدا واضحا ومرسوما بالتساوى ، بل ان الملك ربما حظى بتاكيد أكثر قليلا من المرأتين . ومع ذلك فيجب أن يوضع الطفل فى وضع يتجمع فيه وتتلاقى عنده الخطوط الفعلية الخارجة عن موضع الأشخاص الثلاثة الذين ينصب عليهم التاكيد ، ومن نقطة التلاقى هذه يمكن لهؤلاء الثلاثة أن يركزوا بالنظر وكذا بالخط الممتد من اليد حين يشيرون اليه . أما الطفل فلا ياخذ التركيز قط من تلقاء ذاته .

وكثيرا ، لكن ليس دائما يذهب التاكيد الى الشخصية التى يؤدى المشهد بشأنها . وقد يكون لهذا الشخص جمل عابرة فى هذا المشهد وقد لا يكون . وفى أحيان كثيرة كذلك فان الشخصية التى تقول قليلا أو لا شىء لكن انفعالاتها بالموقف على درجة كبيرة من الأهمية تتلقى تاكيدا ثانويا . وقد يذهب هذا النوع من التاكيد كذلك الى شخصية تعاين منظرا دون ان يكون لديه فى ذلك الوقت شىء كثير يقوله لكنه يصبح فيما بعد جزءا رئيسيا فيه . وكثيرا ما يحدث هذا الوضع لشخصية رئيسية لا يكون لديها مؤقتا شىء كثير تقدمه أو تسهم به فى الموقف لكنها تتخذ موقف القيادة والسيطرة الكاملة بعد ذلك فى المشهد . بعد ذلك ينتقل الشخص من التاكيد الثانوى الى التاكيد الثنائى بل انه قد ينتزع وضع التاكيد والاهمية وحده . هذا التغيير من وضع التاكيد الثانوى الى الرئيسى الذى حدث نتيجة سير الشخصية

في قلب التكوين الجديد في اللحظة السيكولوجية الحاسمة اقوى بكثير لكسب التاكيد من الحالة التي يبقى فيها شخص في وضع تاكيدي في حين انه في ذلك الوقت لم يكن من المطلوب تاكيده ·

الأشياء الجامدة التي لا حياة فيها مثل الخاتم أو الرهن ، أو قطعة من اثاث ، او حتى جسم أو جثة كثيرا ما تدخل ضمن هذه الفئة ·

ذ ـ تاكيد خارج المنصة :

شاهدنا امثلة لتاكيد خارج المنصة في التاكيد الذي يعطى لدخول شخصية معينة حين يتطلع شخص ما من نافذة أو باب ويقول ان فلان الفلاني قادم . هذا مثل بسيط لكنه واضح لنقل التركيز على ما هو خارج المنصة · وكثيرا ما تظهر في المسرحيات امثلة من هذا النوع اكثر اهمية · فوصف اى حدث خارج المنصة مثل حادثة أو احتشاد جماهير او جيش يذهب الى المعركة ، كل هذه اجزاء من التاكيد في التكوين المسرحي .

وعلى سبيل التحديد نسوق مشهد وفاة زوجة الشاعر في المسرحية الخيالية (الفانتزى) المشهورة ديلو ذاوسب · والحقيقة ان الراوى او الرواة الذين يصفون الحادث لشخص على المنصة حتى يحاط جمهور النظارة علما بما يجرى قد يبدو انه النقطة التي يجب أن تتاكد لكن النافذة او بالأحرى ما وراء النافذة يصبح في هذه الحالات هو النقطة البؤرية اى مركز الاهتمام ، ويجب أن يكون جمهور النظارة قادرا على تصور ما يجرى في الخارج بوضوح ومن ثم يجب أن تكون النافذة او الباب الذى يرى الحدث من خلاله هو راس الشكل الذى تصوغه المجموعة الموجودة على خشبة المسرح لهذا المشهد .

وافضل موضع للباب أو النافذة لمثل هذا المشهد هو الجدار الجانبي الأيمن أو الأيسر · وهذا يتيح للشخص او الأشخاص الذين يصفون ما يشاهدون أن يبقوا في وضع مفتوح بالنسبة للنظارة · واحيانا كما هو الحال بالنسبة لمسرحية ويلو ذاوسب يكون من الضرورى لأسباب خاصة أن توضع النافذة في الجدار الخلفي للمنظر عند أعلى المنصة . وهنا تصبح المشكلة المتعلقة بادراج الجمهور في الوصف اكثر صعوبة وفي كلا هذين الموضعين من الضرورى دفع شخص أو اكثر ليظلا

Willo the Wisp by Doris Halman.

على جانب المنصة فى مواجهة الفتحة حتى يكون لدى راوى الحدث حافزا ليكشف المنظر تماما للجمهور كما ينبغى عليه أن يفعل وهو يتحدث الى هذه الشخصيات وبهذه الطريقة يدمج المشاهدين معه . وهذا أمر يصبح بالغ الأهمية حينما تكون الفتحة فى الجدار الخلفى . فى هذه الحالة على الراوى أن يبصر الفعل الذى يجرى خارج المنصة . أما على اليمين أو الشمال حتى يبقى فى وضع مائل . وعلى الشخصية التى تصغى أن تحفز على البقاء فى الجانب المقابل من المنصة الذى يظهر منه ما يجرى من أحداث .

وسواء كانت الفتحة فى الوسط أو الخلف ، فان الشخص الذى يصغى عند الجانب المقابل يشكل خطا يسهم فى عملية التركيز على ما يجرى خارج المنصة . وعادة بشخصين فقط على المنصة يكون هذا الخط عبارة عن تكوين مستقيم مائل ينقل التاكيد ، كما لا بد وأن نتذكر ، الى الطرف العلوى من المنصة وهو فى هذه الحالة يكون خارجها .

وبالاضافة الى الفعل الذى يجرى خلف المنصة ، لدينا مجموعة كبيرة من المسرحيات حيث تلعب البيئة او الجو المحيط دورا بالغ الاهمية فى حياة الشخصيات والأحداث التى تصبح فى الواقع شخصية بذاتها فى المسرحية ، شخصية رغم أنها لن تظهر قط على المسرح . فالبحر العاصف المدمر والجبال الوعرة والسهول المهلكة وحقول القمح التى يلفحها لهيب الشمس الحارق ، والأحياء السكنية القذرة المائجة والبرارى المهجورة ، والجيران المكابرون ، والاكمة الصغيرة حيث الطفل الوحيد مدفون — كل هذه المشاهد لعبت دورا هاما فى مسرحية أو اخرى . على انه من الناحية المادية او الفعلية . لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح ، والذى يحدث غالبا هو أن تقوم الشخصيات بوصفها وصفا كاملا فى مرحلة مبكرة من المسرحية . وثمة طريقة فجة لتاكيد هذا المنظر الخارجى وذلك بفتح شباك كبير فى الجدار الخلفى يمكن للجمهور أن يراه من خلاله وهو مرسوم على قماش . هذه الطريقة أبعد ما تكون عن احداث اى تاثير . والواقع انه من الأفضل ان تكون الفتحة فى الجدار الجانبى حيث لا يستطيع الجمهور أن يرى منظر القماش والألوان غير المقنعة له على أن يقوم ممثل بوصف المنظر وصفا دقيقا جليا بحيث يتخيل الجمهور عن طريق قوة الكلمات ما فى عناصر الطبيعة من بشائع . أما اذا رتب الموقف بحيث يكون الممثل الواصف والشىء الموصوف خارج المنصة هما موضع التاكيد فان الجو المحيط يمكن أن

يؤثر بوضوح في الجمهور حتى يحسوا طوال المسرحية بما يريد المؤلف ان يطبع فيهم من قيم تجاه الطبيعة . ويجب تأكيد مثل هذا المشهد وسط مشاهد المسرحية ويمكن تحقيق هذه الغاية من خلال شكل التكوين الذى يعد من أعظم العوامل المساعدة على تصور الشخصية المفروض وجودها خلف المسرح .

وبما ان مشكلة المنظر ووصفه قد اثيرت ، فلنخرج عن سياق الموضوع الأساسي قليلا ونعلق عليها . والواقع ان قوة الكلمة الوصفية اعظم كثيرا من أى مشاكلة مسرحية للطبيعة من حيث التأثير فى العقل واثارة خيال النظارة . خذ على سبيل المثال وصف شكسبير لسفينة كليوباطرا حيث يخلق شيئا ابهى مما يستطيع ان ينتجه مصمم المناظر والبناء والرسام . لكنك ستقول على الفور ان هذه مسرحية كلاسيكية. هذا صحيح بل اكثر من هذا انها كتبت فى وقت لم يكن لدى الانتاج المسرحى غير مناظر قليلة او لا شيء على الاطلاق ، حين كان على المؤلف ان يصمم انتاجه بنفسه ويضيئه عن طريق الكلمات . وما ان شرعت المناظر المرسومة والاضاءة الكهربية تؤدى هذا العمل للمؤلف ، حتى بادر الى ترك هذه القيم لكى يتولاها المخرج بحذف الوصف من نصه المكتوب . واليوم حين نعطى الامكانيات المادية الكاملة فى الانتاج والاخراج لمسرحيات كتبت فى وقت كان المؤلف يضع فيه هذه القيم فى عمله او كتبها مؤلفون معاصرون يفضلون استخدام الكلمة ، فقد استتبع ذلك ظهور نتيجتين عالرتين : (١) الوصف اللفظى يقلل محاولة المصمم والفنى ويستبين الجمهور مثالب المحاولة التى ترمى الى محاكاة الطبيعة على المسرح . (٢) تتسبب الجمل الوصفية فى اضعاف نبض المسرحية حتى تبدو وكأنها تمضى متثاقلة الخطى . ولما كانت العين أسرع من الأذن فى التقاط الفكرة ، فان الجمهور يلتقط الفكرة من المناظر جيدة كانت أم رديئة ، فالكلمات تبدو لغوا زائدا ، بل انها لكذلك . ويفتر المنظر وتتباطأ حركته لأن الجمهور يكون قد استوعب الفكرة على الفور لدى الرؤية فى حين يستمر الحوار ويمضى . وبالاضافة الى ذلك ، فانه بعد أن تمتلىء العين بالمنظر ، فمن المستحيل على الجمهور أن يركز على خياله هو .

هذا الفهم يسمح لنا بأن نحدد من المسرحية ذاتها ما اذا كانت المحاكاة ستتم فى المنظر أم لا ، أم تترك للخيال ليتصوره . فاذا لم يكن المؤلف قد وضع الاطار الذى ستدور فيه الأحداث فى نصه فعلى المخرج

ان يفعل ، واذا كان عليه ان يفعل فمن الأفضل ان يحذف أكبر قدر ممكن ان يحذفه مما قد ذكر . وهذا الكلام يصدق على المسرحية سواء كانت كلاسيكية أم عصرية .

جـ - التأكيد على الشخصية الهامة الداخلة

معنى هذا هو تثبيت الشخصية الهامة والتركيز عليها (لا الممثل) عن طريق ما يسمى بتهيئة جو دخولها . وهذه عملية بالغة الأهمية لكن ينبغى عدم الافراط فيها خلال انتاج مسرحى واحد . والطرق التى سنوردها فيما يلى تؤدى الى تهيئة قوية لجو الدخول هذا . لكن حتى اذا لم تدع الحاجة الى استخدام أى منها للدخول ، فيجب الاهتمام الشديد بالا تدخل الشخصية دون أن يراها الجمهور ، الا اذا كان مشارا فى النص صراحة على ان الشخصية لا ترى بطبيعة الحال . ولا يجب الخلط بين هذا الموقف وبين دخول آخر مفروض الا تلحظه شخصيات أخرى موجودة على خشبة المسرح . وفى هذه الحالة يجب أن يؤكد الدخول بكل عناية للنظارة . ولا تكفى الطرق الآتية بمجرد استخدام وسيلة التأكيد البصرى بل ان بعضها يستلفت الاهتمام عن طريق الصوت والوقفة السابقة على الدخول .

(١) يهبط شخص فوق درجات سلم ثم يتوقف لالقاء جملة عند قاعدة الدرج . هذه الطريقة فى الدخول تستخدم كلا من وسيلتى المستوى والمسافة .

(٢) تهبط مجموعة فوق درجات سلم مع احتفاظ الشخصية المؤكدة بمسافة بينها وبين بقية المجموعة .

(٣) تدخل شخصية ثانوية من باب ، تتوقف ، تركز على الباب، ثم تدخل الشخصية الرئيسية .

(٤) تفتح شخصية ثانوية (خادم) بابا مزدوجا ، يتخذ وضعا - تدخل الشخصية الرئيسية .

(٥) مجموعة من الناس لا تركز على مدخل . يدخل شخص ، يتوقف فجاة ثم تركز المجموعة عليه .

(٦) تدخل شخصية عامة فى الوقت الذى يدخل فيه أحد أفراد المجموعة فى النهاية . ويجب على الآخرين ان يدخلوا واحدا بعد الآخر على فترات قصيرة منتظمة ويتخذون أوضاعهم على المنصة ثم

يتوقفون بينما يستوى آخرهم فى موضعه وتدخل الشخصية الرئيسية. ويجب ان تكون مدة الوقفة السابقة على دخول الشخصية المؤكدة ضعف المدة لعادية والايقاعية لدخول الشخصيات الثانوية .

(٧) نقرة على الباب ، وقفة ، ثم دخول .

(٨) تتكلم الشخصية . من خارج المنصة وتدخل .

(٩) استخدام الضوضاء خارج المنصة — انطلاق صوت جهاز التنبيه (نفير) من سيارة ، بعض الأشخاص يتكلمون ، الآخرون يعطون اوامر بصوت مرتفع ، دمدمة صادرة عن جموع محتشدة ، أصوات تعلن دخول شخصية رسمية كبيرة مثل الملكة ... الخ .

(١٠) ترى الشخصية الواقفة خارج المنصة من نافذة خلفية وهى تمر ، وقفة ، دخول من باب جانبى .

(١١) شخصية على المنصة تسمع شخصا مقبلا ، يكلم شخصا ثالثا ويركز .

(١٢) شخصية على المنصة تسمع شيئا ، تتوقف قليلا ، يمضى ليتطلع من الباب ، يعود يذهب الى مرآة ليصلح من شانه ، ويركز على الدخول .

(١٣) حديث مرتفع النبرة يعلو ويعلو حتى يصل الى درجة عالية ثم فجاة يتوقف بمجرد أن يدخل الشخص المؤكد الذى يتركز عليه الانتباه ، وقفة قبل الكلام التالى . فى هذه الحالة ينبغى أن يتم التركيز بمعرفة شخص او اثنين فقط .

(١٤) وقفة (مدة — تهيئا للدخول) سواء فى الحركة او الحوار .

(١٥) الارتفاع بالصوت وكمية الحركة من جانب الشخصية الداخلة .

تمرينات :

(١) تقوم كل مجموعة بايضاح طريقتين مما ذكر آنفا (اعلاه) .

(٢) جهز موقف دخول تاكيدى لم يكن مدرجا فى الوقت الذى لا يرى فيه الأشخاص الموجودون على المنصة عملية الدخول .

١ - الاستخدام التعسفي للحركة :

يفرض المخرج أو الممثل الحركة التعسفية على النص المسرحي الذي يقل فيه عنصر الحركة او الذي يعتمد اساسا على الكلام . ففي استطاعتنا مثلا ان نرفع من قيمة التمثيل الفكاهي في الكوميديات السلوكية مثل كوميديات اوسكار وايلد ، ونويل كوارد ، وفيليب بارى، وسومرست موم عن طريق الحركة المرسومة لتأكيد مغزى الجمل والعبارات . وقد تكون الحركة للدلالة على الضجر ، والسخرية ، والبهجة المفتعلة ، والحزن المبالغ فيه ، والتعب الزائف ، وما الى ذلك . وعلى اية حال ، فهى تنبع من قصد الجملة والرغبة فى زيادة قوتها على اثارة الضحك . وبالمثل من الممكن اداء الحركات المعبرة عن الشخصية لنفس هذه الأسباب . وقد تعمل الحركة من اجل التنوع المحض ، وهنا تكون حركة تعسفية فى افضل صورها . والمخرج الذى يدرج حركة من هذا النوع فى العرض المسرحى ؛ حريص دائما على ان يستظهرها مرة بعد أخرى حتى تصبح سلسلة ومرتبطة تماما بالموقف أو الشخصية. وكنتيجة لذلك فان هذه الحركة المدرجة « تعسفا » ، رغم كونها لا تشكل جزءا أصيلا فى النص ، تبدو وكأنها جزء طبيعى منه . وميزة هذا العمل تكمن بطبيعة الحال فى أنها تمد مشهدا كلاميا ثابتا قليل الحركة، بحيوية كبيرة .

والحركة التعسفية تتخذ غايتها ثم تتجه اليها فى مضاء واتقان . والنتيجة هى حركة محسوبة بدقة ، نظيفة ، منفذة بعناية ، لا تعوقها دقة التفاصيل . مثل هذه الحركة تلائم تماما تمثيل الكوميديا .

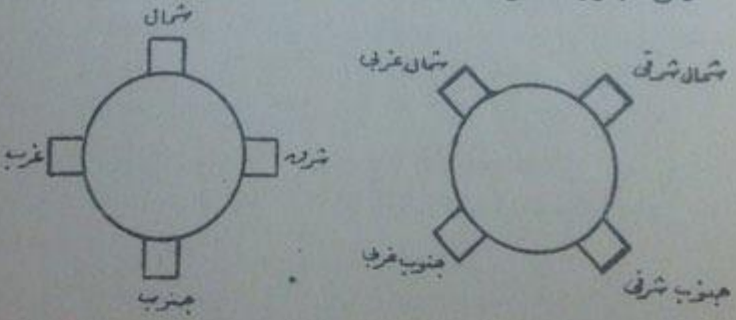
وفى الهزليات أو الكوميديات الهزلية ، حيث يستخدم المخرج الحركات الهندسية مثل الحركة المتوازية والحركة المضادة باستمرار لرفع قيمة المواقف ، نجد أيضا مثلا آخر من أمثلة الاستخدام التعسفى للحركة .

وليس ثمة ما هو أكثر احداثا للبلبلة والتشويش من الحركة المسرحية التى يكتشف النظارة أنها لا ترتبط اطلاقا بأى عنصر من عناصر المسرحية . ولهذا السبب ينبغى على المخرج أن يراعى أن تكون الحركة التعسفية مرتبطة على نحو ما بالعبارة أو الموقف أو الشخصية .

من بين المشاهد التى تتضمن قدرا كبيرا من المهارة فى تحريك الأشخاص لحماية الشخصيات الهامة . ليس هناك ما هو أصعب من مشهد مائدة عشاء وهذه المشاهد لا تظهر كثيرا ولكن ما يظهر منها يكفى بحيث تحتاج دراسته الى عناية . وفى زمان الاخراج القديم كان تناول مثل هذه المشاهد سهلا لأن التقاليد المسرحية كانت تسمح لنا بامتياز اجلاس جميع الأشخاص فى الجانب العلوى من المائدة (أى ناحية أعلى المنصة) وبهذه الطريقة كانوا مكشوفين جميعا للنظارة دون ما عائق . اما اليوم فقد زحفت الواقعية الى المسرح بحيث لم يعد ممكنا اجراء هذا الوضع الا فى مشاهد المآدب أو حفلات العشاء الرسمية الملكية التى سوف نناقشها فيما بعد .

اما اليوم فاذا جلس أكثر من ثلاثة أشخاص حول مائدة طعام فينبغى أن يجلس بعضهم فى جانبها المواجه لأسفل المنصة وظهورهم للجمهور . وهذا أمر مؤسف لان الشخصية الجالسة أسفل المنصة لا تكون فقط فى وضع صعب ، بل انها تغطى على الشخص الجالس فى الجانب الآخر المواجه لأعلى المنصة كذلك . كيف يمكن تحاشى هذا الموقف ؟ هذه هى مشكلتنا المباشرة .

على أن أفضل شكل للمائدة (من وجهة النظر المسرحية) هو المستدير ، لأنه يتيح لنا قدرا صغيرا من جذب الاهتمام الى تنظيم جلوس الاشخاص . فبدلا من اجلاسهم فى اتجاه عمودى مع النظارة أو بحذائها يمكن جلوسهم متجاورين وبدلا من أن يجلسوا فى اتجاه الشمال والجنوب والشرق والغرب ، وفى هذه الحالة سيكون الجلوس فى وضع رأسى وأفقى بالنسبة للجمهور ، يجب أن يجلسوا بحيث تكون الاتجاهات هى : شمال شرقى وجنوب شرقى وجنوب غربى وشمال غربى (انظر الشكل رقم ٨).



شكل (٨)

في هذا الترتيب الاخير يتاح للجزء الاكبر من الوجـوه أن يرى . ويمكن للجالس في اتجاه الشـمال الغربي والشـمال الشرقي أن يقتربا قليلا من بعضهما كما يمكن للجالس في اتجاه الشـمال الغربي والشمال الشرقي أن يقتربا قليلا من بعضهما كما يمكن للجالس في اتجاه الجنوب الغربي والجنوب الشرقي أن يقتربا قليـلا من اعلى المنصة متخذين وضع البروفيل .

فاذا كان عدد الجالسين حول المائدة سيزيد على أربعة وكان من الضروري استخدام مائدة مستطيلة الشكل لتهيئة هذه الاوضاع التي تتيح انفتاحا ورؤيه واضحة للجمهور ، فيمكن تحقيق ذلك بوضع المائدة بميل . وهذا يقتضي أن يكون المنظر مستطيل الشكل ، لأن الجانب الطويل للمائدة في وسط الغرفة يجب ان يكون محاذيا للجدران الجانبية للغرفة . وان يوضع الأثاث بالنسبة للمنظر . بهذا الوضع المائل للمنضدة المستطيلة، تكشف (تفتح) أوضاع الاشخاص للجمهور . ونحن نجد أن الوضع التاكيدي هو الجانب العلوي من المنضدة (أي المواجه لاعلى المنصـــة) مع المكان التاكيدي الثالث في الجانب العلوي الاقرب الى هذا ، أما الوضع الثاني والرابع من حيث ترتيب التاكيد فهو الجانب السفلي من المنصة ، والخامس والسادس في الجانب المواجه لاسفل المنصة . والسبب في هذا الترتيب هو أن الأشخاص الجالسين في الجانب العـلوي يضارون بعض الشيء من حيث التاكيد بسبب الأشخاص الجالسين في الناحية الأخرى تجاه أسفل المنصـة . ومن السهل على الأشخاص الجالسين في الطرف الأدنى أن يفتحوا قليلا بل أن يبتعدوا قليلا عن المائدة اخذين وضع البروفيل فاذا تبين استحالة وضـع المائدة في اتجـاه مائل وكان وضعها محاديا للأضاءة السفلية في المنصة ، فأن نفس هذه الاوضاع التي ذكرنا تصلح من حيث رتبتها التاكيدية . فاذا كان الأشخاص جالسين في جانب أسفل المنصة ، فان الجوانب تظل هي اهم المواضع . لكن اذا لم يكن عند اسفل المنصة أحد . عندئذ يصبح أعلى المنصة هو أقواها من حيث التاكيد .

فاذا قضت الضرورة أن يجلس ستة اشخاص أو أكثر حول مائدة فهناك طرق محدودة لمواجهة المساوىء الكثيرة التي قد تنشا عن مثل هذا الوضع :

(أ) ـ بالنسبة لجانب المائدة الواقع في ناحية اعلى المنصة : من الممكن استخدام مقاعد اعلى ارتفاعا أو وضع وسائد في المقاعد . هذه السرقة في المستوى لن يلحظها أحد كما انها من الناحية العملية صالحة للممثلين

الذين ليسوا على درجة كافية من الطول · واذا أمكن ، ينبغى وضع الممثلين الأطول قامة فى الجانب المقابل لأعلى المنصة · وفضلا عن ذلك فعلى الممثلين أن يقفوا فى المواضع الهـــامة من كلامهم اذا كان مضمون المشـــهد يسمح بذلك · فمثلا اذا نشب شجار بعد بداية المشهد بقليل ، فيكون الحافز على وقوف الممثلين هو غضبهم · أو اذا كان العشاء رسميا أصلا أو حتى كان احتفالا على مستوى أقل ، يمكن تبادل الأنخاب والممثلون وقوف ·

(ب) ـ بالنسبة لجانب المائدة المواجهة لاسفل المنصة : يجب وضع الممثلين الاقصر قامة فى هذا الجانب كلما أمكن · والأهم من هذا هو البحث عن دافع للشخص الذى سيجلس فى هذا المكان دون أن ينضم للمجموعة مباشرة · فاذا كان الجالســـــون اسرة ، يمكن أن يقبل الأطفال متـــأخرين لتناول طعام العشاء ، وعلى الاخص اذا لم يكن لديهم شيء يقولونه بحسب النص فى البداية · كما أن على الجالسين فى ناحية أسفل المنصة من المائدة أن ينتهوا من العشاء فى وقت مبكر وينهضوا للانصراف · فاذا لم يكن فى وسعهم أن يقوموا بهذه البادرة أو تلك فعلى الشخصيات الجالسة أن تتصرف بحيث تميل الى الأمام أثناء تناول الطعام · ويمكن لمن هم أصغر سنا أن يفعلوا هذا بصفة خاصة · فاذا كان الجالسون ناحية أسفل المنصة يجرون حديثا فيما بينهم فمن السهل أن يجدوا الباعث على الجلوس فى الجوانب وكشف المنظر للنظارة بأن يتخذوا وضع البروفيل حين يتكلمون . بل أنه من الممكن للجالس فى ناحية أسفل المنصة أن ينهض لمناولة الطعام للآخرين ·

(ج) ـ بالنسبة للأوضاع فى اطراف المائدة يمكن للجالســــين فى الأطراف ان يفتحوا المنظر بسهولة وهم فى مقاعدهم · بل أنهم قد يجدوا بسهولة باعثا وعلى الأخص اذا كانوا قد انتهوا من العشاء لأن يحركوا مقاعدهم الى الخلف قليلا بحيث يصلون الى وضـــع اكثر بســـاطة وبعدا عن الكلفة والشكليات الرسمية ·

وقلما يلجأ المرء الى استخدام جميع هذه الامكانيات فى مسرحية واحدة بل ان هذا لا يحدث اطلاقا · وسيلة أو وسيلتان أمر ممكن مع ذلك فى كل موقف تقريبا ·

وما لم تقض الطبقة الاجتماعية التى يصورها المشهد بخلاف ذلك ينبغى مراعاة اداب المائدة العادية بعناية فى أى مشهد يتضمن حفل عشاء، ويجب عندئذ تقديم الطعام من الجانب الأيسر للشخصية ، وترفع الصحاف

الفارغة من جانبهم الايمن . وعلى سبيل المثال تقضى الاصـــول المرعية (الاتيكيت) أن يقدم الطعام اولا للمضيفة ربة البيت وفى اثناء التدريبات يجب الاهتمام بتوقيت عملية تقديم الطعام حتى يتحاشى الخادم المرور امام شخصية وهى تتكلم . وفضلا عن ذلك ففى المآدب ، ومآدب الطعام الملكية يجب أن يكون هناك عدد كبير من الخدم. وليس كثيرا أن يفرد لكل شخصين خادم حتى يمكن الاسراع بتغيير اطباق الطعام بسرعة وفى وقت واحد .

وان اجلاس الشخصيات الملكية كما فى مسرحية « البجعه » لمولنار أو اجلاس أشخاص او متحدثين فى مائدة عملية بسيطة للغاية . فى مثل هذه الحالات يجب أن تكـون المائدة فى محـاذاة الجمهـور ، لأنه ليس من المفروض أن هناك أحد فى الجانب المقابل لاسفل المنصة . على الرغم من أن طرفى المائدة سيستعملان . ومكان الوسط فى الناحيـة المقابلة لاعلى خشبة المسرح هو أقوى وضـــع تأكيدى . لكن هذا الكلام لا يسرى على الشـخص المؤكد ، لأن مسألة الرتبـة والمركز الاجتماعى تدخـــل فى الاعتبار . فالملك أو الشخص الذى سيدير الانخاب الشاغل لمكان الوسط ربما لا يكون سوى شخصية ثانوية بالنسبة للمشهد . ومع ذلك فلما كان الجانب الأدنى لا يحجبه عن الرؤية شيء ، فانه يتيح للشـــخصيات المؤكدة أن تجلس على جوانب مختلفة حول الوسط حتى تجعل هذه الاوضاع أوضاعا مؤكدة . وأهم شخصيتين أو ثلاثة لايجب أن توضع متجاورة وانما ينبغى ان تكون بينها مسافات حتى يتاح للجمهور أن يراها فى أوضاع مفتوحة أثناء الكلام. وفيما عدا هذا الاعتبار ، فاجلاس الأشخاص ابتداء من الوسط حتى الأطراف يجب أن يجرى نزولا بحسب الرتبة والأهميـة واعداد مائدة بنظام (البوفيه) على المسرح اسهل بكثير من اعداد مشهد عشاء عادى . ومن ثم فمن الخير الاستفادة منه فى المسرحية كلما كان ذلك ممكنا لانه افضل من الاخر . وهنا يستطيع البعض أن يقترب من المائدة « البوفيه » ، على أن يتبعثر غالبيتهم فى انحاء غرفة الطعام . ولما كان كل منهم سيخدم نفســـه بنفســـه عند الجانب أو الخلف ، فينبغى الاحتياط حتى لا يمروا أمام شخصية وهى تتكلم .

٢ ـ مشهد زحام

على الرغم من أنه يصعب علينا هنا مناقشة المشاكل الكثيرة المتعلقة بالانتاج الكبير لمشاهد الجموع على المسرح ، الا أن المخرج كـثيرا ما يواجه

مسرحية بسيطة بمشاهد ينبغى فيها على شخصية من الشخصيات أن توجه خطابا الى مجموعة ، لدى عدد من أفرادها جمل هامة تتطلب التأكيد . ولقد شهدت بنفسى مشاهد هزمت المخرج فيها مشكلة من هذا النوع . وكان عليه أن يجعل الشـــخصية المؤكدة تواجه النظـارة فى حين جعل الشخصيات الاخرى التى كان مفروضا أن يتجه بالخطاب اليهـا فى جانبيه أو خلفه . لقد رأيت مثل هذا التوزيع حتى كان من المفروض أن تدفع الشخصية المؤكدة المجموعة وتستحثها على القيام بثـــورة دموية . لقد رأيت الشخصية المؤكدة وقد احدقت بهـــا الجماهير من كل جانب حتى لم يكن يتاح لغير القليل من أفراد النظـارة أن يروه وعلى فترات متقطعة كلما سنحت لهم فرصة . لقد شاهدت تجمعات كان جميع أفراد التجمهر فيها ممن لهم عبارات سيقولونهـا فى الدور ، محجوبين عن الرؤية تماما بحيث لم يكن فى الوسع رؤية زعماء التجمهر ولا الاستمتاع لمـا يقولون .

والحقيقة أن مشكلة تاكيد الخطباء المهمين فى تجمع شعبى مســألة بسيطة . وأبسط طريقة لمواجهتها هى استخدام مستوى بطبيعة الحال.. فاهم المتكلمين من الخطباء يجب أن يوضع على مســـتوى أعلى فى المنطقة الوسطى من أعلى المنصة ، ويجب البحث عن ذريعة لعمل هذا الترتيب . فقد يكون هذا المستوى الأعلى هو وضع الوقوف بالنسبة له حين يتحدث الى أتباعه الجالسين على الأرض أو على الأشياء الأخرى مما هو موجود فى المشهد . وقد تكون درجة من سلم أو مبنى ، وقد يكون مقعدا أو صندوقا، وقد يكون الافريز الحجرى لبئر ، أو جذع شجرة أو مقعدا أو منضدة أو أية أوضاع ممكنة أخرى قد يدعو اليهـــا المنظر . لكن لابد له فى كل الاحوال من أن يتخذ لوضعه مستوى . فبالمســـتوى يحصل على موضع متميز مهما يكن قصيا فى أعلى المنصة ، فيستطيع أن يسيطر ويهيمن على المشهد (انظر اللوحة رقم ٢ : مسرحية الالة اينيس) .

وحيث ان الخطيب سيحتل مســتوى أعلى ، فيجب أن توضع غالبية الجمع عن يساره ويمينه مع جعل الحشـــد الواقف أمامه أخف عددا . واذا تيسر فيمكن أن يتالف هذا الحشد الامامى من أطفال أو أشــخاص قصار القامة ، أو أشخاص افترشوا الأرض كما لو كان التعب قد أنهكهم أو لأى سبب آخر . وحتى لو لم يكن أى من هذه الوســائل ممكنا واستوجب الموقف وضع اشخاص كبار فى المقدمة ، فان وضع الخطيب فى المستوى الأعلى سوف يجعل رأسه ومنكبيه على الاقل مرتفعا فوق البـاقين ومن ثم يمنحه ميزة كافية . ووضـــع المجموعات على يســـار ويمين الخطيب أو

المتحدث يعطيه مبررا لتغطية كل مساحة الخشبة المسرحية فى التوجه بخطابه الى أحد الجانبين أولا ثم الجانب الآخر ·

واننا لنكاد نجد دائما فى مثل هذا المشهد بعض الاشخاص وسط الجمع الذين ينبغى تأكيدهم · ويحتاج ترتيب وضعهم الى مزيد من العناية والحرص ، وأفضل مواضع لهؤلاء فى أسفل المنصة يمينا ويسارا ، وهى أوضاع قوية تماما · ومن ميزتها انها تسمح بالانفتاح لوضع ثلاثة الأرباع عند مخاطبة شخص فى أعلى المنصة ، بل أنه يسمح لهؤلاء باتخاذ وضع البروفيل مرارا · وفضلا عن ذلك ، فحين ينهون بالخطاب الى شخصية واقفة بجوارهم مباشرة ، فانهم يستطيعون مواجهة الجمهور بانفتاح ودون عوائق للرؤية ·

أما أفراد المجموعة الذين يكون أهم دور لهم فى الموقف هو تبادل التعليقات فيما بينهم فى المنطقة الوسطى من أسفل المنصة فى مكان أقرب الى الاضاءة السفلية · وحين يتحدثون معا ، يمكنهم فى كثير من الأحيان أن يجدوا لأنفسهم الباعث للابتعاد عن المتكلم او الخطيب ومن ثم يفسحون الرؤية لجمهور المشاهدين · فاذا كان الدور يتطلب منهم أن يتجهوا بالكلام الى المتحدث الرئيسى كثيرا ، فان أفضل اوضاع فى هذه الحالة هى التى عند جانبى المنصة · ولما كانت أسوأ أوضاع هى المنطقة الوسطى من أعلى المنصة الأقرب الى المتحدث ، فاولئك الأفراد الذين سيتحدثون من آن لآخر أو يصدرون صيحات ويتكلمون بعض الجمل القصيرة هم فقط الذين يوضعون هناك ·

وحيثما سمح الوضع المعمارى بمستويات أدنى من الوضع الرئيسى المؤكد ، فان هذه تعد مستويات ممتازة للتأكيد الثانوى · أما اذا لم تتيسر مستويات فيجب وضع الشخص المؤكد فى ناحية اليسار او اليمين من المنصة فى مواجهة المجموعة التى يجب أن تقف قبالته فى خط مائل قليلا فى اتجاه أسفل المنصة · أما الفرد الذى سيؤكد من بين أفراد التجمع فيجب ان يكون قبالة المتحدث أو الخطيب وأمام التجمع قليلا ، على أن يوضع الثانى فى أسفل المنصة والثالث فى منتصف المسافة بين الأول والثانى · وكثيرا ما يوضع الثالث كذلك فى الوسط على مقربة من الاضاءة السفلية ·

والآن ونحن نتناول موضوع الجموع ، ينبغى أن ندرس اعتبارين آخرين ولو انهما ليسا بالضرورة متعلقين بالتأكيد فى الجموع · الاول : حيثما يتطلب الأمر وجود تجمع أكبر مما يمكن معالجته او وضعه على

المسرح بكفاية وملاءمة ينبغى ان ينتشر خارج المنصة على أن يكون التجمع جزئيا على مرأى من النظارة . ومن شان هذا الأسلوب أن ينقل انطباعا بان الجمع مستمر فى الوجود على مسافة غير محـددة خارج المنصة . أما الاعتبار الثانى فهو ضرورة عدم تجمع الحشد الى حد التلاحم ، وانما على نحو من التباعد يسمح بالحرية الـكاملة لحركة الجسم . هـــذا الترتيب للمسافات والفواصل التى ينبغى وجودها بين أشخاص التجمع تفيد كذلك فى اعطاء انطباع بأن حجم التجمع أكبر مما يبدو بالفعل على المنصة .

هذه المبادىء العامة المتعلقة بالتاكيد فى مشهد تجمع لا تسرى فقط على التجمعات الفعلية ذات الاعداد الكبيرة وانماكذلك بالنسبة للمجموعات الأصغر حجما مثل الوفد أو اجتماع صغير خاص باحياء ذكرى ، أو مشهد كورس وهو يتدرب ، أو فصل من فصول الدراسة .

٣ – حين يكون الاشخاص المؤكدون مرتبطين ارتباطا قاطعا باجزاء من المنظر :

(أ) فى مشهد قاعة عرش (انظر اللوحة ١٧ مسرحية فينيسيا المصانة:

بالرغم من أن هذه المشكلة ليست متواترة بحيث يتطلب اخراجها تفكيرا واهتماما كبيرين ، فهى تظهر أحيانا وينبغى فهمها . وهى لا تظهر فقط فى مشاهد قاعات العرش ، بل ايضا فى أى اجتماع أو تجمهر فيه رئيس أو خطيب ذو اهمية . والمشكلة فى كثير من وجوهها كبيرة الشبه بمشكلة التوكيد فى « مشهد حشد » .

ومعظم المخرجين ومصممى المناظر يؤثرون وضع العرش بطول الجدار الكائن عند أعلى المنصة . فى هـذا الوضع تكون فرص اتاحة رؤية كاملة للجمهور للاستمتاع ببهاء العرش وعظمته الملكية أكثر اغراء . وفى كثير من الاحيان يكون هذا الوضع سليما ، وهنا يجب أن يعطى الملك كل عناصر التاكيد حتى تبرز أهميته من حيث الوضع فى المنطقة الوسطى والمستوى والمسافة والتكرار وكذا الاضاءة والزى البهى . ومع ذلك فهذا الوضع يبلغ درجة من التاكيد بحيث يجعل من المستحيل تاكيد أى شـخص آخر فى المشهد يكفى ليدانية فى القوة . وهنا يضـــطر كل الاشخاص الذين سيتجهون اليه بالكلام الى التحدث وظهـورهم فى مواجهـــة الجمهور . واقصى ما يستطاع هنا هو وضع الثلاثة أرباع للجسم من الجانب . ولهذا السبب لا يجب اســـتخدام هـــذا الترتيب الا اذا كان مضمون المشهد يستدعى مثل هذا الوضع التاكيدى بشكل قاطع .

ومع ذلك ففي كثير من المسرحيات تكون الشخصيات الثانوية من حيث المركز والرتبة أهم بكثير بل وأكثر تأكيدا فيما يتعلق بمشهد المسرحية ٠ فى مثل هذه الاحوال يجب التضحية بالملك وبمصمم المناظر كما يجب وضع كرسى العرش بطول الجدار الأيمن أو الايسر ٠ على أنه من الممكن الزحف قليلا بالعرش بحيث نبعده عن الجدار بمقدار قدم ، كما يمكن تخفيض المستوى ذاته ومن شأن هذا التدبير أن يجعل الوضع الفعلى للعرش فى يمين الوسط أو يساره ٠ عند هذا الوضع يمكن أن يتلقى كل من الملك والشخصيات الهامة الاخرى تأكيدا متساويا ٠ كما يمكن أن تتحرك اى شخصية قليلا فى اتجاه أعلى المنصة بالنسبة للملك لكى يلقى خطابا هاما ٠ وفضلا عن ذلك فالاقتراب أبسط من هذا فى المعالجة ويبقى الملك مؤكدا بدرجة كافية تتناسب ومركزه ودوره فى المسرحية ٠

ويجوز كذلك وضع العرش فى خط مائل بحيث يصبح وضعه فعلا فى أعلى اليمين او أعلى اليسار ٠ وفى هذه الحالة ينبغى تصميم كل المسطح الأرضى لقاعة العرش على الخط المائل ٠ مثل هذا الترتيب للمنظر يسمح للشخصيات الهامة التى تقترب من الملك بان تكون فى وضع أعلى بالنسبة للملك ، متخذين اما وضع الربع أو المواجهة الكاملة للنظارة ٠

وكما اشرنا آنفا ، تدخل هذه الاوضاع فى الاعتبار فى اى اجتماع أو تجمهر من الناس يوجد فيه رئيس أو خطيب له أهميته وحيثيته ٠ فالخطباء ، على سبيل المثال ، فى مشهد الاجتماع بمسرحية «عدو الشعب» هم الخطباء المؤكدون فقط ويجب أن يوضعوا فى المنطقة الوسطى العلوية من المنصة ، على أن يكون مستمعوهم جالسين أو واقفين وظهورهم لجمهور المسرح ٠ ومع ذلك فكثيرا ما يكون لأحد المتكلمين من بين أفراد الشعب المحتشد قدر كبير من الكلام الذى سيقوله ردا على رئيس الاجتماع ٠ فى مثل هذا الموقف يجب أن يوضع المجتمعون على المنصة فى وضع البروفيل بالنسبة لجمهور النظارة أو على الاقل فى وضع منحرف تجاهه ٠

(ب) فى مشهد قاعة محكمة :

عند اخراج مشهد فى قاعة محكمة تواجهنا تقريبا نفس المشكلة التى واجهتنا فى قاعة العرش ٠ ومع ذلك ففى هذه المشاهد نجد القيود أشد من حيث أن ترتيب مختلف قطاعات المنظر يحددها لنا الترتيب الفعلى لقاعة بلاط حقيقية ٠

ومن ثم فترتيب قاعة بلاط حقيقية تدخل فيه العوامل التالية :

١ – مقعد القاضى على مستوى مرتفع بطول مركز الحائط المقابل للمشاهدين .

٢ – الشاهد يقف على الافريز الاسفل وحوله القعد والسياج على مقربة منه على يسار مقعد القاضى حين تنظر اليه .

٣ – الباب المؤدى الى غرف القاضى والمحامين على يمين مقعد القاضى

٤ – منصة المحلفين بها صفان بطول الجدار الايسر .

٥ – الباب المؤدى الى غرف المحلفين على الجدار الايسر أعلى منصة المحلفين .

٦ – منضدة كاتب الجلسة أسفل مقعد القاضى مباشرة .

٧ – مناضد للمحامين والشهود الرئيسيين فى المقدمة وعلى يمين ويسار مقعد القاضى على نحو طفيف .

٨ – نافذة بطول الجدار الايمن .

وفى العادة يوجد سياج يفصل مقاعد المشاهدين عن منطقة قاعة المحكمة الفعلية . ويمكن أن يؤدى أى من البابين الى غرف الحجز .

وعند تقديم صورة حقيقية لقاعة المحكمة على المسرح ، ينبغى ان ندخل بعض التعديلات على الترتيب الذى ذكرناه آنفا حتى نصل الى الوضع الصحيح بالنسبة لعنصر التاكيد فى المسرحية . وليكن العنصر التاكيدى بطول الحائط الخلفى أو المحاذى لأعلى المنصة ، جر خطا عبر الرسم (مستبعدا الحائط الرابع) اما مستقيما أو منحرفا . وهكذا تحصل على أرضية منظر القاعة . ويجب أن تتذكر دائما ان الجدارين الايمن والأيسر كما هو الحال فى قاعة العرش ، هى أماكن ممتازة للأوضاع التاكيدية .

والترتيب العادى لقاعة محكمة على المسرح هو الذى يبقى فيه مقعد القاضى فى أعلى المنطقة الوسطى ، مستندا الى الجدار الخلفى . وفى هذه الحالة تتطلب التغييرات الضرورية وضع مقاعد المشاهدين مع موائد المحامين والشهود الرئيسيين على الجانب الايمن من المنصة بنفس العلاقة القائمة فيما بينها ، ومن شان هذا الترتيب أن يكشف المسافة الواقعة أمام المقعد ويضع المحامين فى وضع تاكيدى فى اليمين . كما اننا نستطيع أن نسرق فى موقف الشهود بجعل وضعه الى الامام قليلا بحيث يصبح على

مستوى سفلي بالنسبة لمستوى القاضي · وبذلك نوفر مسافة على كلا جانبي موقف الشهود بحيث يمكن للحامين ان يقتربوا من المشاهد في وضع بروفيل · وفي الترتيب العادي نجد أن الشهود هم دائما أهم الناس وأكثر تأكيدا من اى عامل آخر في الفصل المسرحي ·

وثمة مسرحيات يكون المحلفون فيها هم العامل التأكيدي · وفي هذه الحالة ينبغي أن يأخذوا الوضع التأكيدي بطول جدار الناحية العلوية من المنصة · وهذا معناه ان القاضي سيكون في الجانب الايمن من القطاع الاسفل للمنصة وموقف الشهود في القطاع الاعلى يمينا وموائد المحامين يسارا · اما الجدار المواجه للقاضي فسوف يكون خاليا وأما جمهور الجلسة فسوف يكون مستبعدا · وقد كانت هناك مسرحيات جمهور الجلسة فيها هام والمحلفون مستبعدون · والحقيقة أنه يوجد ترتيب مسرحي خاص لقاعة المحكمة يناسب كل نوع من أنواع التأكيد ·

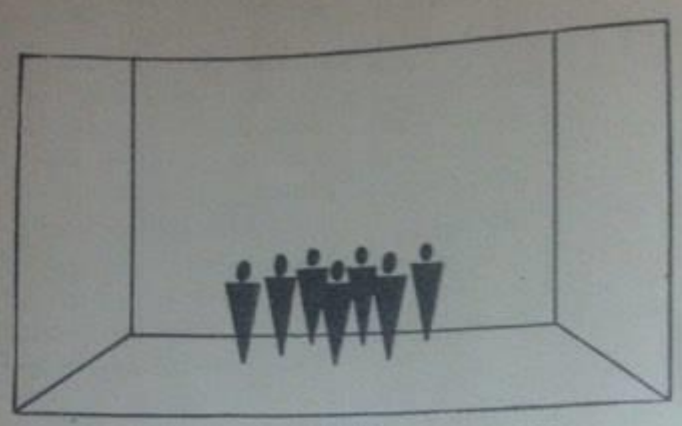
وبالنظر الى ان أوضاع الممثلين ملزمة لأن ترتبط بالمنظر ، فان هذه الطريقة الخاصة بتخطيط المشهد على الارض هي نهج ممتاز في كثير من أنواع المناظر الأخرى بالاضافة الى قاعة المحكمة ·

(ف) الثبات

(انظر اللوحة رقم ١٢ : مسرحية : جريمة قتل في الكاتدرائية ، واللوحة رقم ٢٤ معطف الملك)

الثبات هو عامل من عوامل التكوين تشد الصورة أو تربطها بالمنصة · وهو الذي يحد ويحدد الفضاء (المسافة) · انه العامل الذي يرضي النزوع الداخلي في الانسان للتناسق في ذواتنا وفي كل ما نرى بقوة الجاذبية ، فالصورة المفتقرة الى الثبات تبدو وكأنها تطير في قلب الفضاء ، ولهذا السبب تبدو منفرة · ويمكن بسهولة توضيح ذلك بوضع مجموعة تتألف من سبعة أشخاص كلهم في أعلى المنصة ومهما كانت المحاولة لكسر شكل هذه المجموعة وايجاد لون من التنويع فيها ، فسيبقى هناك شعور واضح بالنفور عند النظر اليه (انظر الشكل ٩) ·

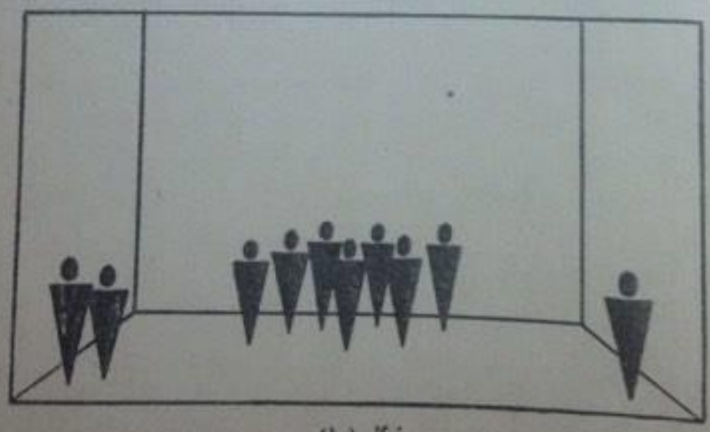
وبعد أن يتم تأكيد الشخص المهم أو الأشخاص المهمين ، فان الخطوة التالية في التكوين هي اضافة الثبات (الرسوخ) · وفي المشاهد التي تضم شخصين أو ثلاثة ومع استخدام منطقة واحدة أو منطقتين (لا يتعدى العدد منطقتين) ، فسيدخل عامل الثبات دائما في الترتيب دون تدبير



شكل (٩)

واع أو مقصود من جانب المخرج ، لان مثل هذا التصرف في المنطقة يصبح وحدة بؤرية أى وحدة تجميع وتركيز ، وعند ذلك يستبعد النظارة باقى المنصة من اعتبارهم · لكن فى اللحظة التى تستعمل فيها كل المناطق أو معظمها وتستوعب الصورة البصرية معظم المنصة ، هنا يصبح عامل الثبات شيئا له أهميته واعتباره عن وعى وقصد ·

ويتم التوصل الى الثبات بايجاد ثقل من شخص أو شخصين فى يمين المنطقة السفلى أو يسارها أو فى كليهما · وفى بعض الاحيان يمكن استعمال مجموعة واقفة أو جالسة أو فى مشهد يضم جماهير محتشدة ، مفترشين الأرض أو جالسين عليها فى المنطقة الوسطى السفلية ، كعامل ثبات وترسيخ لربط المجموعة أساسا بالوسط (انظر الشكل ١٠) ·



شكل (١٠)

وحين يكون عدد الاشخاص فى المشهد كله كبيرا كما هو الحال فى مشهد الجماهير ، نجد أن الثقل الترسيخى ينبغى أن يصبح أكبر منه فى مشهد يضم ستة أو السبعة أشخاص فى حين انه يكفى عادة شخص واحد فى احدى جانبى المنصة أو شخصان على اقصى تقدير ، اما أن يوضع كل منهما على جانب من جانبى المنصة أو أن يوضعا معـا فى جانب واحد . ويتفاوت عنصر التثبيت اللازم لربط الصورة المسرحية بحسب العدد فى الصورة الكلية . وكلما زاد الثقل فى أعلى المنصة كلما دعت الحاجة الى ثقل زائد لاحداث الثبات . فاذا استخدمنا حشدا كبيرا فى أعلى المنصة وعلى مستوى مرتفع فان الحاجة تدعو الى عدد من الاشخاص فى المنطقتين اليمنى واليسرى من أسفل المنصة .

والحق ان الخط المنحرف المستقيم او المتقطع المؤلف من عدد من الاشخاص الموضـوعين فى أى مكان على المنصة ينطوى على قيمة تثبيت وترسيخ مائله . ويمكن ان يبدأ الخط من المركز ثم يمتد الى أعلى يسارا أو الى أعلى يمينا . وفى أى من الحالين يدخل عنصر الثبات . ويتضمن الخط المنحرف تاكيدا لذلك . ومهما كان الشخص الموجود فى أعلى المنصة يصبح هـذا الشخص مؤكدا حيث أن العين تميل الى الاسراع الى طرف الخط قبل ان تتوقف . ومن ثم فالخط المنحرف مثل على كل من عنصرى الثبات والتاكيد .

وهذا يصدق أيضا على شكل المثلث حيث يكون رأسه على المنصة فى اليسار او اليمين واحد ضلعيه طويل والضلع الآخر قصير ، على أن يبدأ الضلع الطويل فى اى مكان بحيث يكون أسـاسا مستقيما او منحرفا متقطعا . وقد شاهدنا نموذجا من هـذا الشكل عندما كنا نتحـدث عن التاكيد خارج المنصة .

(ص) التتابع

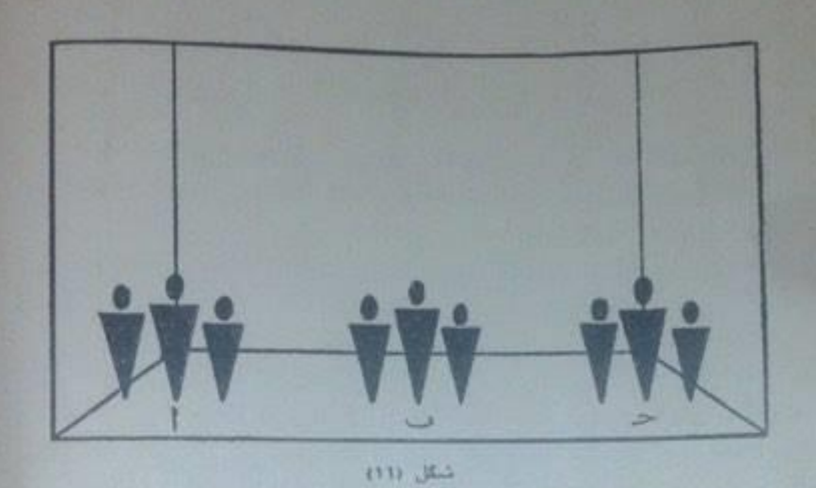
(انظر اللوحة رقم ٨ مسرحية واحد سوف يكون . واللوحة رقم ٩ مسرحية معطف الملك ، واللوحة رقم ٢١ مسرحية شنتكلر) .

في التركيز البؤرى ، استخدم الخط لربط مختلف الاشخاص معا في وحدة مسرحية شاملة . لقد جعل الخط كل شخص جزءا من التكوين المسرحى . ومع ذلك فكثيرا ما نواجه بأمثلة لا تسمح فيها مقتضيات الاوضاع بربط ثلاثة أشخاص أو أكثر ومجموعات من اشخاص معا بالخط . ووجود مسافة كبيرة بين الاشخاص أو مجموعات الاشخاص أمر ضرورى كى يظهروا وكأنهم لا يمتون بصلة لبعضهم البعض لكن ما يحدث بدلا من ذلك هو انهم يظهرون كأشخاص كثيرين أو مجموعات غير مترابطة . فمشاهد الاسرة الكبيرة وحفلات الشاى والرقص ومشاهد حفلات الكوكتيل أو كثير من المشاهد الخارجية التى لا يكون بين الأشخاص بها اى علاقة تربطهم بكل ما فى كلمة رابطة من معانى ، هذه المشاهد تثير مثل هذه المشكلة . فلو نظرنا اليها من حيث المعنى وحده ، لكان هؤلاء الاشخاص أو المجموعات مجرد وحدات مستقلة ، لكنهم من وجهة نظر التكوين يجب أن يضموا الى بعضهم فى تكوين واحد . على أن هذه الأجزاء المفككة التى لا يمكن توحيدها بالخط يمكن ربطها معا بالمسافة .

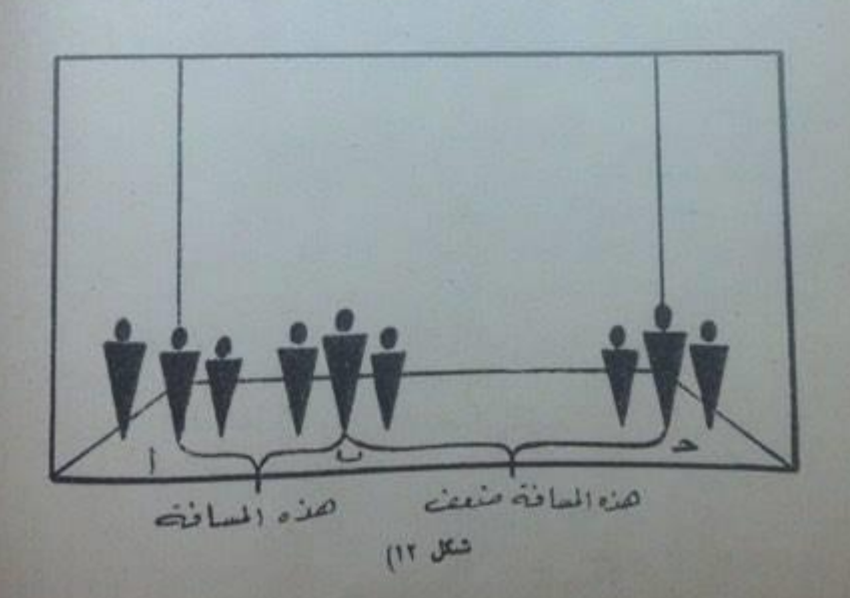
والتتابع هو عبارة عن ربط الوحدات سويا على المنصة بواسطة المسافة . هذه المسافة المقررة لا بد ان تكون ذات تواتر منتظم او ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة . ومن ثم فحين نتحدث عن التتابع بمفهومه الشامل فهو يعنى علاقة مسافية . وهو فى تأثيره عبارة عن نبرة تحدث بانتظام . انه ايقاع فى التكوين ، ايقاع فى المسافات الفاصلة بين الاشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح .

(ا) أمثلة توضيحية :

خذ المسافة بين الشخصين أ ، ب واعتبرها وحدة . يجب أن تكون المسافة من ب الى جـ عددا مكررا (مضاعفا) أو قسمة لهذه الوحدة ضع جـ على مسافة تساوى نصف المسافة التى بين أ ، ب . ضع جـ على بعد يساوى



شكل (١١)



شكل ١٢)

ضعف المسافة بين أ و ب · وفى هذا المثل الاخير ، حيث انه يوجد بين الشخص جـ والاشخاص الآخرين أكبر مسافة ، فهو معزول ، ومن ثم فهو يصير مؤكدا ·

٢ ـ ضع ثلاثة أشخاص على مسافات متساوية بينهم ، بحيث يكون أ على المنصة يمين ب ، جـ و جـ على المنصة يسارا · اضف شخصين لكل شخص أساسى فى التوزيع · لا تجعل بين أفراد كل مجموعة أية علاقة فيما بينهم · بمعنى ان أشخاص مجموعة ما يجب الا تركز على مجموعات أخرى بل يجب أن يجعلوا بؤرة الاهتمام والتركيز تنصب فى نطاق مجموعاتهم هم · هذه المجموعات الثلاث سوف تبدو وكانها ثلاث وحدات منفصلة وليست بحال مربوطة الى وحدة تكوينية شاملة · هذا هو نوع التكوين الذى لا يريده المخرج لأنه يشتت انتباه النظارة · ولتصحيحه قسم المسافة بين أ ، جـ الى ثلاثة أقسام متساوية · ضع المجموعة ب على بعد يساوى ½ المسافة بين أ و ب ، وضعف المسافة المأخوذة كوحدة من ب الى جـ · هنا يكون أ على يمين المنصة و ب على يمين الوسط و جـ على يسار المنصة (انظر الشكلين ١١ ، ١٢) ·

بهذا الاستخدام لعنصر التتابع ، رغم ان المجموعة جـ قائمة ومنعزلة فى ذاتها يسارا فسوف ترتبط وتندمج فى الوحدة التكوينية ·

٣ ـ جرب العلاقة المسافية مع ثلاثة أشخاص مرتبطين بشخص واحد · اترك مسافة معقولة بين أ ، ب كرر هذه المسافة بين ب ، جـ ، لكن ضاعفها بين جـ ، د · كرر هذا الترتيب على أن تكون المسافة المتروكة بين د ، جـ · ناقش ما تتوصل اليه من نتائج ·

وليس التوزيع الايقاعى للمسافات مقصورا فى استعماله على الخطوط المستقيمة · وانما قد يستخدم ذلك فى ١ ـ تكوين مثلث الشكل ، ٢ ـ فى تكوين نصف دائرى ٣ ـ فى شكل خط مائل (وترى) ، ٤ ـ أو فى تشكيل غير منتظم وذلك بوضع كل شخص فى مستوى مختلف عن الآخر ·

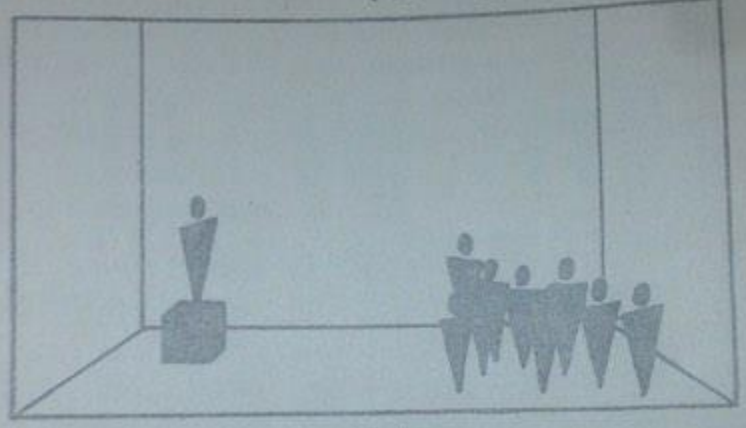
(ب) مثل توضيحى :

ضع اربعة أشخاص فى كل من التشكيلات المذكورة أعلاه · غط المسرح كله واستخدم تقسيمات مسافية ايقاعية أو تتابعا فى كل حالة ·

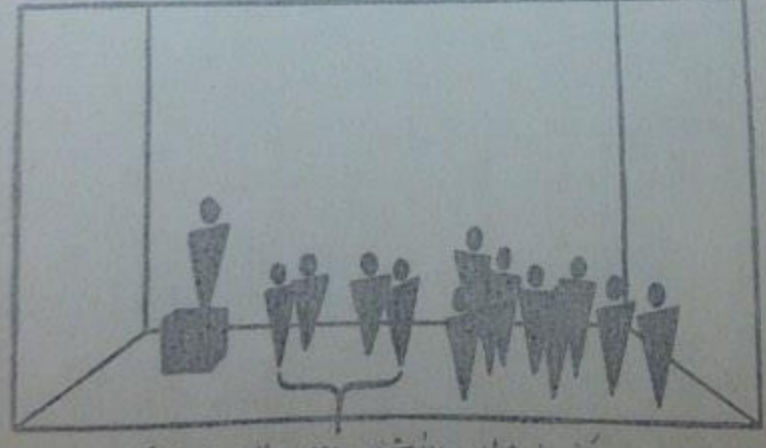
ويمكن أن يكون الاشخاص الموجودون فى التتابع على مستويات

مختلفة طالما كانت المسافة الفاصلة بينها فى نطــاق العلاقة المسافية . وليس هنــاك فارق كبير بين ما اذا كان أ ، ب جالسين و جـ واقفا . وبطبيعة الحال سوف يزيد التباين عنا فى المستويات من تأكيد جـ وكلما المسافة اذا كان جـ واقفا عند نقطة تساوى ضعف المسافة بين أ ، ب .

وفى مشــاهد الجموع والحشــود فان الشــخص أ ، المرتفع أعلى المجموعة المحتشدة بمسافة تقفز من الحشـــد اليه ، لن يربط الى الصورة جيدا كما لو كان شــخصان اضافيان أو أكثر قـــد فصــلوا عن بعضهم بمسـافات حتى يتضح التتابع من الحشد اليه . يجب تجربة هذين المثالين على الواقع (انظر الشكلين ١٣ ، ١٤) .



شكل (١٣)



شكل (١٤)

(جـ) أمثلة توضيحية :

١ ـ ضع ب على مسافة ما من أ ـ ضع جـ على بعد يساوى ضعف المسافة من ب ، د ثلاثة أمثال هذه المسافة من جـ ، هـ أربعة أمثال المسافة من د ، وخمسة أمثال المسافة من هـ . ضع كل شخص فى مسطح مختلف . لا يجب أن تركز الأشخاص على بعضها البعض ، لكن ينبغى أن يشغل كل منهم نفسه بنشاط خاص . ضع كل شخص فى مستوى ووضع جسمى مختلف .

٢ ـ فى هذا المثال بدلا من استخدام أشخاص منفردين ، أضف على كل من أ ، د ، و شخصا ثانيا . هنا يكون لدينا كل من المجموعات والأشخاص المنفردين . أضف شخصا آخر على كل وحدة فيما عدا د . الآن تكون قد حصلنا على وحدتين من ١ ، ٢ وثلاث أشخاص . ولا يجب ان تكون هناك علاقة بين كل شخص فى كل مجموعة مع اى مجموعة أخرى سوى مجموعته . ابعل لكل مجموعة بؤرة تركيز ، باستخدام عامل التنويع حتى تختلف كل مجموعة عن الأخرى .

والتتابع وسيلة بالغة الأهمية لربط التكوين حينما يكون متسعا ومنتشرا ويغطى مساحة المسرح كلها . والتركيز البؤرى المنوع يكاد يحتاج دائما الى استعمال التتابع . حتى فى المشاهد التى تتطلب شخصية تقف على مبعدة من أشخاص آخرين تضمهم مجموعة ، فهناك تحديد للمسافة التى يصبح الشخص عندها بمنأى عن المجموعة ، فاذا وقف عند نقطة أبعد من هذا فان النظارة تتجاهله .

ض ـ التوازن

يميل الانسان عندما يرى كفتين غير متعادلتين الى المعادلة بينها ورفع الجانب الراجح . وكلما طالت مراقبته له كلما زاد ضيقه بسبب هذا الموقف غير المتكافىء . وهذا القول يصدق على الرسم والتصوير الفوتوغرافى فاذا كان جانب من الصورة مثقلا أحسه المشاهد على الفور وسرعان ما يبدأ فى رفع كتفه كرد فعل عكسى لا شعورى كحركة تعويضية . ان مرأى المنظر غير المتوازن هو فى معظم الاحوال أمر منفر .

فاذا كان أحد جانبى التكوين الموجود فوق المنصة متكافئا مع الجانب الآخر . نقول ان التكوين متوازن . وهذا عامل هام فى احداث تأثير لطيف ومرض . وهو الغاية الدائمة التى يسعى اليها التكوين .

١ ـ حينما يثار موضوع التوازن :

يستخدم التوازن على خشبة المسرح كلها او على الاقل فى التكوين ذى المنـــاطق الاربع وفى كل التكوينات التى تتالف من شخصيتين أو اكثر ، تستخدم نصفى الخشبة كليهما · وحين نتحدث عن التكوين الذى يستخدم كل المنصة أو مناطقها الاربع ، انمـا نعنى بذلك تلك التكوينات التى تكون فيها الشخصيات داخلة ضمن مجموعتين تتالفان من واحد أو اكثر من الاشخاص وبينها منطقة او اكثر · وليس ثمة ما يدعو لأن نهتم بالتوازن فى التـــكوينات ذات الوحدات الصغيرة التى توضع مجموعة الأشخاص فيها فى منطقة أو منطقتين متجاورتين · وهنـــا يأتى التوازن مثلما يأتى الثبات من تلقاء نفسه طالما أن المشاهد يســـتبعد من اعتباره المناطق المتبقية · ومن الناحية النظرية فى هذا المثال ينبغى من غير شك أن يؤخذ عامل التوازن فى الحسبان ، لكن المخرج فى الممارسة الفعلية ليس بحاجة الى ذلك لانه يصل الى التوازن كما يصل الى الثبـــات من اعتبار عوامل أخرى مثل التاكيد · وكما هو الحال فى التكوينات ذات الوحدات الصغيرة ، لا ينبغى الاهتمام بامر التوازن فى التـكوينات التى تستخدم نصف المسرح فقط ·

٢ ـ المنظر والاثاث والملابس المتعلقة بالتوازن :

قبل أن نمضى بعيدا فى مشكلة التوازن يجب أولا أن ندرس علاقة المنظر والاثاث والملابس بالتوازن · فالمنظر والاثاث يجب أن يتوازنا فيما بينهما حتى لا يتأثر التوازن بين الممثلين · يجب أن تحيد الخلفية الكلية للممثل من حيث التوازن · وهذا أمر هام ، لانه اذا كان فى المنظر نقطة بؤرية تشد الانتباه اليها بقوة ، فانها سوف تعـاكس باستمرار النقطة البؤرية الموجودة فى التكوين الذى صممه المخرج أو أنه سوف يتعين على المخرج أن يأخذ فى اعتباره دواما بؤرة المنظر حين يوازن تكوينه · ونفس هذا الكلام يصدق على الملابس · فلما كان لأصباغ اللون المختلفة ودرجات تركيزها وتالقها وزنها المتغـاير ، وجب أن يكون للملابس ارتباطها فيما يتعلق بأهميتها بالنسبة للشخصيات الاساسية والثانوية · ولما كان هذا الارتبـــاط فى مسرحية جيـــدة الاخراج ، يتنـــاسب مع تقييم المخرج للشخصيات التاكيدية وغير التاكيدية لذا ينبغى ألا يدخل موضوع توازن الملابس فى تقدير التوازن المتعلق بالتكوين المسرحى للمخرج ·

٣ ـ التوازن المادى :

التوازن هو ثقل يقابل ثقلا بحيث نتصور خشبة المسرح وقد أصبحت ميزانا كبيرا محور ارتكازه فى أى نقطة على خط وهمى يقسمه الى جزئين متساويين ، يمينا ويسارا ، ويتجه رأسيا الى الاضواء الارضية. خط الوسط الوهمى هذا والذى يجرى من المنطقة السفلى من المنصة الى اعلاها طويل بعمق المنظر ذاته . وفضلا عن ذلك فان ذراعى هذا الميزان ونقطة ارتكازه بوصفه محورا يمكن ان يدور ليتخذ اى زاوية قائمة مع الاضاءة الارضية أى من الوضع الثانى الى الوضع الأول . هذا التوازن المادى اذن هو بالضبط نظرية هذا الميزان ونحن نحتاج اليها للحصول على التوازن بين نصفى المنصة .

(أ) وابسط طريقة للحصول على التوازن هى ايجاد تجمع متساو تماما على جانبى خط الوسط الوهمى وعلى بعد متساو منه . وهذا النوع من التوازن يطلق عليه اسم التوازن المتناسق . (انظر اللوحة رقم ١٧ مسرحية فيتيسيا الصالة ، واللوحة رقم ١ مسرحية تنازلت من أجل حل وسط) .

(أ) امثلة توضيحية فى التوازن المتناسق :

ملحوظة : عند تنفيذ هذه الامثلة فيما يتعلق بالتوازن المتناسق وغير المتناسق يجب الاهتمام الشديد بأن يكون لجميع الاشخاص نفس الثقل نسبيا ، بمعنى ان تكون القوة الناتجة من أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات والمستويات واحدة لجميع الاشخاص والا يدخل مركز الجذب البؤرى فى الاعتبار . وكمحاولة لاستبعاد عنصر القوة من عوامل التأكيد، من الافضل أداء جميع التمرينات وأجسام الاشخاص واقفة وفى مواجهة كاملة للنظارة . وحتى مع هذا الاحتياط من الصعب استبعاد القوة المكتسبة من المنطقة ومركز الجذب البؤرى .

١ ـ ضع شخصا على بعد ثلاثة أقدام من خط الوسط على المنصة ، ضع شخصا ثانيا على بعد ثلاثة اقدام الى اليسار على نفس المسطح .

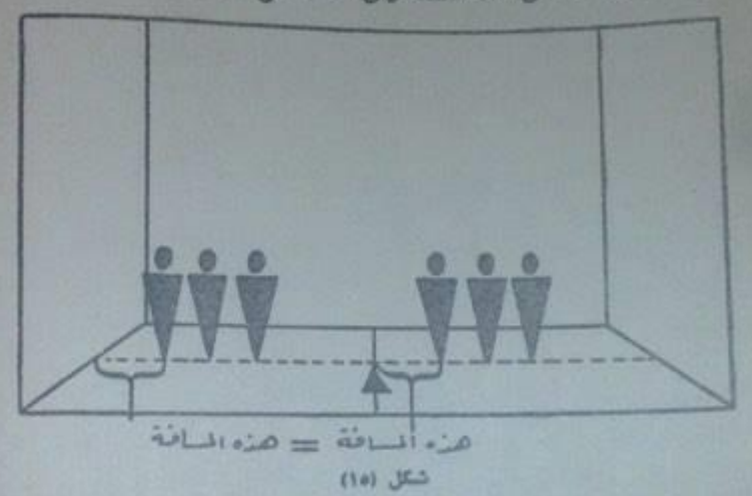
٢ ـ ضع ثلاثة أشخاص فى تجمع متلاصق فى نفس الاوضاع على كل جانب (انظر الشكل ١٥ وانظر الشكل ١٦ لاستخدام نفس الاشخاص فى توازن متناسق) .

٣ ـ والآن تخيل المرتكز وكأنه يدور على محوره بحيث يكون ذراعا

الميزان مائلين . على هذا الخط المائل ضع شخصا على بعد اربعة أقدام على أحد جانبي المحور . ضع شخصا ثانيا على الجانب الآخر وعلى نفس البعد.

٤ – اد التمرين الثالث مستخدما خمسة أشخاص لكل جانب .

٥ – أدر خط ذراعي الميزان في اية زاوية وضع مجموعتين تتألف كل منهما من شخصين في أوضاع متناسقة . ثم اضف مجموعة ثالثة الى المحور . حرك هذا الى اعلا المنصة والى أسفله على خط الوسط هذا .



شكل (١٥)

هذه المسافة = هذه المسافة

شكل (١٦)

ملحوظة : المجموعة الموجودة على المحور لن تغير أي من الجانبين .
وفي توازن تكوين على خشبة المسرح فان الأشخاص الموجودين على خط الوسط لا يضيفون اى ثقل لأى من الجانبين . ومن ثم فيمكن اهمال شانهم عند تقدير عنصر التوازن .

٦ — جرب مع التوازن المتناسق مستخدما عددا مختلفا من الأشخاص الموزعين على أبعاد مختلفة من المحور مع ادارة أذرع الميزان عند المحور فى اتجاهات مختلفة ، مع تحريك المرتكز أعلى وأسفل خط الوسط .

وعلى الرغم من ان التوازن المتماثل مع تنويعاته الكثيرة يسمح بتنوع كبير فى الأوضاع ، فانه يؤدى الى رتابة ما وتجمع الى واضح فوق المنصة . ولما كان شكل هذا التجمع مركبا وكذلك هندسيا ، فلن يؤدى الى معالجة واقعية للتكوين المسرحى . الا أنه مع ذلك بالغ التأثير والفعالية في الطرز التقليدية والشكلية . فاذا استخدم التعاقب مع الوزن اللا متناسق فانه يلائم الهزليات الحديثة والكوميديات التي لا تخضع لمنطق . ولقد كان هناك عصر من عصور الاخراج حين كان التوازن المادى هو الطريقة الوحيدة المستخدمة . وتكاد تعتمد عليه اعتمادا كليا الدراما الكلاسيكية والشكسبيرية ودراما عهد الملكية ودراما القرن التاسع عشر والرومانسية فضلا عن الاوبرا الحديثة .

اما الشكل الثانى من اشكال التوازن المادى فهو التوازن غير المتناسق . فاذا وضع شخص على مسافة معينة من الجدار الجانبى عند احد جانبى المنصة ، فانه سوف يوازن شخصا آخر فى الناحية المقابلة من خط الوسط على نفس البعد من المرتكز .

فى هذا الشكل من التوازن غير المتناسق ، تقسم عين النظارة المنصة لا شعوريا وبسرعة الى نصفين مع الأشخاص فى نفس العلاقة بكل نصف . هذان النصفان يتوازنان بوصفهما وحدتين منفصلتين .
(انظر اللوحة رقم ٤ مسرحية مأخوذ من الحياة واللوحة رقم ١٠ مسرحية الآله ابنيس ، واللوحة رقم ٢١ مسرحية شانتكلر) .

ب — أمثلة توضيحية فى التوازن غير المتناسق :

(١) ضع شخصا فى المنطقة اليمنى من أسفل المنصة على بعد قدمين من الحائط الأيمن . ضع شخصا ثانيا على بعد قدمين من يسار خط الوسط على نفس المسطح .

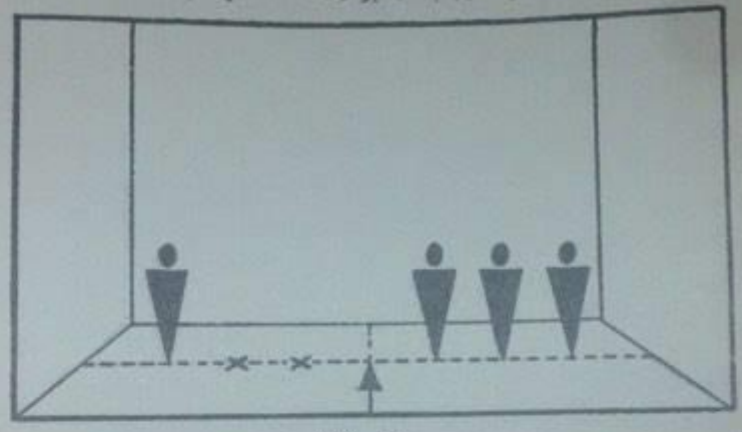
(٢) زد عدد الأشخاص .

(٣) اجعل الخط الذى صنعه ذراعا الميزان يدور حول محوره من أى زاوية .

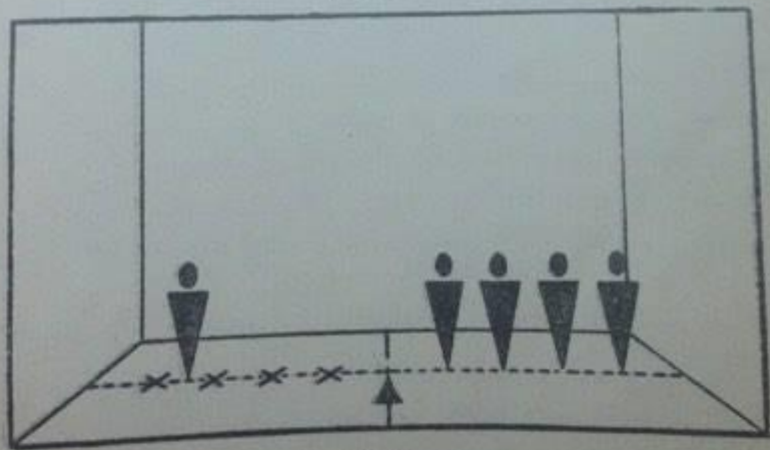
(٤) غير الأبعاد ابتداء من الحائط والمرتكز .

وثمة شكل من اشكال التوازن غير المتناسق يغلب استخدامه اكثر من غيره هو العدد غير المتساوى من الأشخاص . والمثال الثانى يشرحه ويوضحه جيدا :

اذا كان شخص أ يجب أن يوازن الشخصين ب ، جـ فان أ سوف



شكل (١٧)



شكل (١٨)

يوازن اذا اتخذ خطوة واحدة عادية بعيدا عن الوضع الذى قد يكون فيه أ اذا كان يوازن ب وحده . فاذا كان على أ أن يوازن ب و حـ و د ، فعليه أن يأخذ خطوة أخرى بعيدا . لكن حين يوازن ب ، جـ ، د و هـ فعليه أن يبتعد بمقدار نصف خطوة زيادة فقط « انظر الشكلين ١٧ ، ١٨ » .

وبمعنى آخر فان ثقل أربعة أو خمسة أشخاص فى مجموعة لا يتغير ماديا باضافة شخوص آخرين . ولهذا السبب يمكن العثور على نقطة لا يحتاج عندها أ الى التقهقر كثيرا بعيدا لكى يوازن أى أعداد تضاف على المجموعة . فاذا ادخلت المستويات فى زيادة الثقل ، تبقى المشكلة كما هى من الناحية العملية . فان خطوة تتم فوق أى مستوى تضيف بنفس المقدار مثل خطوة تتم بعيدا عن نقطة الارتكاز . فاذا كانت المجموعة المقابلة لـ أ مستمرة فى الزيادة بعد أن يكون أ قد خطا بعيدا مرتين أو ثلاث مرات فعلى أ أن يصعد خطوة واحدة فى المرة الواحدة لكل شخصين أو ثلاثة يضافون على الحشد حتى لا يصبح فى حاجة الى الصعود الى أعلى كما هو الحال فى المثل السابق (انظر اللوحة ٤ مسرحية مأخوذة من الحياة ، واللوحة ٦ مسرحية التفاح البرى ، واللوحة ٢٢ مسرحية ربيع السنة) .

(٤) التوازن الجمالى (الاسطيقى) :

حين دخلت الواقعية ، أو مشاكلة الواقع فى تشكيل المجموعات على المنصة والمزاج الناتج من الشكل التكوينى فى الاخراج ، لم يستطع التوازن المادى وحده أن يحل مشاكل التوازن . وكان من الضرورى الاتجاه الى فن التصوير الزيتى وان نطبق على المسرح مبادىء المصور والرسام المعروفة بالتوازن الجمالى أو الخفى .

سوف يبدو التوازن الجمالى فى بادىء الأمر صعبا ومستغلقا . لكن بعد قليل سوف يسهل استخدامه وتطبيقه لأنه أكثر أنواع التوازن شيوعا واستخداما . (انظر اللوحة رقم ٥ مسرحية نتيجة العمل ، واللوحة رقم ٧ مسرحية عقد من السنوات) .

وحين ذكرنا الأمثلة التوضيحية الخاصة بالتوازن المادى لاحظنا كيف كان من الصعب استبعاد ما وقع على بعض الأشخاص من ثقل مأخوذ عن مبادىء التأكيد ، وكثيرا ما كان حدوثه راجعا الى امالة خط ذراعى الميزان بانحراف وبذلك ركز الأشخاص الموجودون عند أسفل المنصة

(٢) وازن ثقل شخصين مستخدما وضع الجسم والمنطقة والسطح والمستوى .

أ ـ شخص جالس وشخص واقف . استخدم منطقة واحدة . هل الشخص الواقف بروفيل يوازن الشخص الجالس فى مواجهة كاملة ؟

ب ـ نفس الوضع السابق مع استخدام منطقة .

جـ ـ شخص واحد جالس على كرسى العرش يوازن شخصا واحدا امام الكرسى .

د ـ شخص واحد فى الجانب الأيمن من المنطقة السفلى من المنصة على الأرض . أوجد المنطقة المرتبطة بوضع الجسم لموازنة ثقل هذا الوضع .

هـ ـ شخص واحد على كرسى عرش فى المنطقة العلوية من وسط المنصة . حاول ـ ولو ان ذلك غير ممكن ـ ان تجد اى منطقة او وضع جسم يوازن هذا .

فى الأمثلة التى أوردناها حتى الآن كان التوازن بين الأشخاص يتم بمجرد القوة او الثقل المكتسب من وضع الجسم والمنطقة والسطح والمستوى . ما التأكيد الناتج من المسافة والتكرار والتركيز البؤرى والتى تثير مشاكل اشد تعقيدا فتحتاج الى مزيد من التجريب .

امثلة توضيحية :

مع استخدام اى عدد من الأشخاص يستدعيه الأمر وازن :

١ ـ شخصا تؤكده دائرة من الأشخاص مع شخص عند رأس مثلث .

٢ ـ شخصا على مسطح مع آخر يستخدم التكرار .

٣ ـ الشخص الهام فى تتابع مع أربعة اشخاص وشخص بمفرده بمسافة .

٤ ـ شخصا جالسا مدعما باى أثاث مع آخر بدعمه التكرار .

٥ ـ شخصا مدعما بمركز بؤرى مع آخر مدعما بمركز بؤرى آخر . جرب على الأقل ثلاث طرق مختلفة لهذا الوضع .

٦ ـ شخصا واحدا راقدا على الأرض ومحاطا بنصف دائرة من خمسة أشخاص متخذين منها مركزا بؤريا مع مجموعة من تكوينك الخاص .

٧ ـ رجلا واحدا محاطا تماما بفتيات راكعات على شكل دائرة على الأرض مع الشخص الذى تختاره للتركيز عليه .

٨ ـ شخصا واحدا على كرسى عرش فى اعلى المنطقة الوسطى من المنصة مع شخص آخر فى اى وضع تؤكده باية طريقة تريدها .

يتضح من هذه الأمثلة ان جميع الأشخاص الذين يسهمون فى قوة شخص مؤكد لا يلتفت اليهم فى التوازن طالما كان الأشخاص المؤكدون متوازنين بالتساوى .

حتى الآن كنا نستخدم نقطة بؤرة واحدة توازن اخرى . والآن ينبغى أن نحاول جعل نقطة بؤرية واحدة توازن نقطتين . وسوف تبدأ بأشخاص منفردين .

ج ـ امثلة توضيحية :

(١) ضع شخصين على المنصة فى وضع بروفيل . فى مواجهتهما اوجد وضع الجسم والمسطح لشخص يمكن ان يوازنهما .

(٢) اجعل سبعة اشخاص فى مجموعة يوازنون شخصا واحدا . هنا سوف نلاحظ ما يلى :

ا ـ الشخص المنفرد سوف يكون فى اعلى المنصة بالنسبة للمجموعة . وهذا الوضع يعطيه وضعا جسمانيا اقوى فى حين ان الأشخاص الموجودين ضمن المجموعة مرغمون الى أن يكونوا فى اوضاع جسمانية اضعف .

ب ـ تتحول المجموعة الى مركز بؤرى .

ج ـ الشخص المنفرد تدعمه المسافة .

د ـ ليس ثقل مجموعة الأفراد مساو للثقل الكلى لأشخاص المجموعة فردا فردا . يزداد الثقل الكلى لمجموعة من الأشخاص بدرجة طفيفة فقط باضافة أشخاص آخرين .

لاختبار هذا الوضع أضف سبعة أشخاص آخرين الى المجموعة ،

ستجد ان الشخص الذى سيحدث التوازن لن يحتاج الا لثقل زائد طفيف .

(٣) اجعل شخصين يوازنان خمسة . استخدم كل اشكال التاكيد .

(٤) اجعل سبعة اشخاص يتوازنون بالتساوى • لا تنس أن تستخدم أسلوب التنويع •

(٥) ضع شخصا عند بيانو مع ثلاث اشخاص حوله . رتبهم بحيث يوازنون ثمانية أشخاص جالسين •

فى هذه الحالة ستجد ان الشخص الواقف عند البيانو يقوى البيانو وضعه وسيضعف وضع الأشخاص الثلاثة بقدر ما يقوى وضع الأشخاص الثمانية الجالسين . وكثيرا ما تستخدم هذه العملية ، اى عملية اضعاف شخص شديد التاكيد ، حين يكون من المفروض ان يوازن شخصا أو مجموعة محدودة بالضرورة من حيث قدرتها على التقوية .

(٦) اجعل اربعة اشخاص يجلسون كيفما اتفق حول مائدة فى وسط المنصة . ضع شخصا بمفرده كبير الأهمية بعيدا عنهم بحيث يوازن الأربعة الأشخاص الجالسين حول المائدة .

(٧) ضع سبعة مجموعات تتألف من شخصين وثلاثة واربعة اشخاص كل مجموعة منها مبعثرة فى مكان ما على المنصة • ثلاثة من المجموعات مؤكدة . وازن مجموعتين منها بالمجموعة الثالثة (من شأن هذا الترتيب ان ينتهى فى الواقع الى ان تكون احداها مؤكدة والثنتان ثانويتين نسبيا ، فى حين ان الأربع المجموعات الباقية تضعف حتى لا يصبح لها اى قيمة من حيث الثقل) •

(٨) منضدة فى الجانب الأيمن من المنصة وعلى جانبيها شخصان يتشاجران كل منهما متساو من حيث الأهمية والتاكيد . ضع خمسة أشخاص فى خمسة اماكن مختلفة على المنصة بحيث لا يظهر اى منهم فى المشهد ، كما يجب الا يضمهم توازن التكوين .

ان ثقل المجموعة هو مدخلنا الأول للمجموعة باعتبارها عاملا فى التكوين . والمجموعة عامل حاسم وهام للغاية فى التكوين . ومع ذلك فسوف ننظر اليها كجزء من التوان .

والمجموعة كما يعرفها القاموس هى تجمع أشياء تكون اجمالا

كمية واحدة . وفى الاخراج ، هذه الاشـياء (التى يتحدث عنهـا القاموس) هى اشخاص . ومن ثم تصبح المجموعة كمية من الشخوص تعتبر كوحدة .

وقد يكون للمجموعة مركزا بؤريا خاصا بها ، وعادة لا يكون لها غير القليل من الخصائص وقد لا يكون لها شىء من ذلك اصلا . لكن سواء كان للمجموعة تفصيل (التكوين فى حد ذاته) او لا تفصـيل بالمرة ، قد يكون للمجموعة اهمية محددة توضع فى حساب التوازن .

ولقد تناولنا المجموعة التى ليس لها تكوين خاص بذاته فى مثل او مثلين اوضحناهما آنفـا . ولقد راينا كيف ان ثقل المجموعة لا يساوى المجموع الكلى لأجزائها المكونة لها . وبمعنى آخر فان سـبعة اشخاص ليس لهم ثقل جمالى يوازى سبعة امثـال الشخص الواحد ، وفى كلا التوازن المادى والجمالى من تكوين مجموعة من ثلاثة اشخاص ، فان الثقل المضاف يقل مع كل شخص يزاد ، حتى اذا ما صار عـدد الأشخاص الذين أضيفوا حوالى سبعة . فان الثقل لا يزداد ماديا .

مع التفصـيل تزداد المجموعة ، مع ذلك وزنا فبالتفصـيل نعنى تكوينا صغيرا فى حد ذاته : كفراغ صغير حول شخص واحد أسند اليه عدد قليل من السطور وينبغى حمايته من ان تبتلعه المجموعة ، او قدر كبير من الهمس يتبادله اشخاص المجموعة ، او حركة من شخص غير مهم قتل او سقط من الاعياء على مستوى منخفض ، او تنوع الأوضاع فى مجموعة مبعثرة على عددمن المستويات . وتكمن قيمة معرفة المخرج لمختلف هذه الأوزان فيما تقدمه له من عون مباشر فى نمو وزن الوحدة المقابلة التى ستوازن المجموعة (أو الكتلة) .

وموازنة مجموعة بمجموعة مسالة بسـيطة ، لكن موازنة مجموعة بافراد تحتاج الى قدر كبير من المهارة والخبرة .

وكما راينا ، هناك اهمية للمسافة . وفضـلا عن ذلك فهناك أهمية للمسافة الشاسعة . فمثلا اذا وقف شخص فى جزء من الشرفة التى وراءها البحر أو الجبال كخلفية يكتسب هذا الشخص تاكيدا وأهمية اكبر من شخص واقف فى الجانب الآخر من خشبة المسرح وفى خلفيته منزل . الشخص الآخر يحتـاج الى قوة مدعمة لو كان سيوازن الشخص المحاط بمسافة شاسعة . فى حالة كهذه يجب بذل الكثير من العناية

باضاءة المسافة وكذلك اضاءة خلف الشخص . فالاضاءة البراقة خلف شخص تجعل من المستحيل رؤيته .

ونظرية القوة مضافا اليها مسافة كبيرة تصدق كذلك بالنسبة لشخص واقف أمام نافذة او باب كبير . وليست المسافة هنا ذات عون في تقوية الشخص بحيث يصبح من الضرورى وجود قوة أكبر لموازنته بل ان اطار النافذة او الباب يقوم بدور خط التكرار او التباين للشخص ومن ثم فهو يضيف مزيدا من الثقل او القوة .

وباختصار فالتوازن الجمالي هو تحقيق الاتزان فى التكوين المسرحى لقوة او ثقل الوحدة او الوحدات التاكيدية . تجميع الوحدات غير التاكيدية ذات علاقة بل وتسهم فى الوحدة او الوحدات المؤكدة .

وثقل الوحدة التاكيدية هو عبارة عن درجة القوة التى أدى الى وجودها أى من عوامل التاكيد : وضع الجسم ، المنطقة ، المسطح ، المستوى ، المسافة التكرار والمركز البؤرى .

ومن الممكن موازنة اى وحدة في أى جزء من المنصة بشرط أن يوازن تاكيدها من حيث قوته بالنسبة لعنصر تاكيدى آخر او بشرط تعادل العنصر التأكيدي المفرد من حيث قيمته بعناصر غير تاكيدية مرتبطة به وتسهم فيه (انظر اللوحة رقم ٧ ــ مسرحية عقد من السنوات واللوحة رقم ٤ مسرحية مأخوذة من الحياة ، واللوحة رقم ٥ مسرحية نهاية العمل واللوحة رقم ٢١ مسرحية (شانتكلر يواجه بيكوك) .

تأثير التكوين على أحاسيس النظارة : المزاج النفسى .

(انظر اللوحة رقم ١ مسرحية تنازلت من أجل حل وسط . واللوحة رقم ١٢ جريمة قتل فى الكاتدرائية ، واللوحة رقم ١٤ مسرحية فينيسيا المصانة) .

من الحقائق المعروفة جيدا ان الأشكال تحرك مشاعر الانسان . وفى الطبيعة تدرب العاطفة حين نمعن النظر الى جبل او حين نتطلع الى سهل عريض منبسط . وقد تثير فينا شجرة سامقة حالة عاطفية تبلغ فى قوتها ما يثيره بحر خضم مترامى الأطراف ، ممتد الى خط الأفق اللانهائى . والحياة فى منزل صغير فى قاع واد او اسفل جبل يعطى شاغله احساسا بالحجز والانغلاق والجبال القريبة المحيطة تحركنا الى مشاعر مختلفة : فقد يحس البعض بالراحة والدفء والبعض

الآخر قد يشعرون بالضيق ، الانغلاق والاختناق . وسواء كان رد الفعل للمناظر المحيطة تماما يبعث على السرور أو يبعث على الضجر ، فهو يعمل كمنبه للاحاسيس .

وهذا التأثير من القوة على الانسان سواء شعر به أو لم يشعر ، حتى أنه حين ينظر الى قطعة فنية ، فانه يحس بارتباط وثيق بذلك الذى يشعر به حين يرقب اشكالا فائقة الحد فى الطبيعة . فالابراج العمودية الضخمة التى تشكل ناطحات سحاب عمارة راديو سيتى أو العمود المنفرد بمبنى الكابيتول بولاية نبراسكا ، أو نصب واشنجطون التذكارى ، كلها تثير فى الانسان رد فعل عاطفى . فالكتل الضخمة مثل الأهرامات فى مصر أو الكوليزيوم فى روما تثير فينا أحاسيس مختلفة عما تثيره فينا الشجرة السامقة أو البرج الشامخ . الخط العمودى يدفعنا تجاه السماء ، أما الخط الأفقى فيجعلنا نرغب فى الاسترخاء . وقد يؤثر فينا ثقل كتلة كبيرة الى درجة الرعب . أما الساحات الواسعة المفتوحة فى كليات جامعات اكسفورد فتؤثر فينا على نحو يختلف عما تثيره فينا سراديب الموتى فى جزيرة صقلية .

الأشكال اذن تتكون من خط وكتلة وشكل . والاحساس العاطفى الذى يثار فى نفس المشاهد من ترتيب الخط والكتلة والشكل يعرف باسم المزاج . ونحن لا نتناول الآن كل جوانب المزاج فى انتاج درامى وانما سنكتفى بالحديث عن المزاج الناتج من التكوين .

وعلى الرغم من أن كل عنصر من عناصر الطبيعة أو المعمار يتضمن هذه العوامل الثلاث للشكل ، فالعادة ان احدها ذو تركيز اكبر ، وكذلك سيطرة أكيدة . ومن سيطرة نوع الخط ، ونوع الكتلة أو نوع الشكل نتلقى احساسنا العاطفى أو مزاجنا . وهذا حقيقى بالنسبة لكل فن ينتشر فى مساحة ، وفن الرسم خاصة يضيف عامل اللون .

ويلعب اللون دورا هاما وحيويا فى دراسة التكوين فى الرسم ، لكنه مستبعد تماما فى هذه الدراسة عن الاخراج المسرحى . وفى الرسم ، يؤثر اللون فى مبادىء التأكيد ، والثبات والمزاج . واستبعاده هنا يرجع الى حقيقة ان الانتاج الفعلى على خشبة المسرح مؤثث بالملابس والمناظر وليس بالمخرج عند قيامه بالاخراج . قد يصمم المخرج ملابسه، لكنه حين يفعل لا يصمم كمخرج لكن بصفته مصمم ملابس . فاذا لم يصممها فهو عليم بما سوف تكون عليه ووافق عليها . وفى أى من الحالين ، هناك نسق من التحديد والترتيب اللونى الذى يميز

الشخصيات العامة ويعبر عن مزاج المسرحية . واللون يمزج ويؤكد . ولن يتعارض عمل مصمم الأزياء مع عمل المخرج لمعالجة شخصياته بل الأحرى أن تتعاون الخطتان وتساند احداهما الاخرى .

وحتى حين تتحول شخصية غير مهمة وهى فى زى محايد غير مؤكد ، لتصبح شخصية مهمة خلال مشهد قصير ، فان المخرج مستعينا باى من وسائل الحصول على التأكيد التكوينى سوف يجعل تلك الشخصية تأكيدية على نحو يتعذر على قوة اللون فى الشخصيات الأخرى أن تنتزعه . ومهما كانت الأزياء زاهية شفافة فمن الممكن جعلها ثانوية التأثير بالنسبة للون أقل تأكيدا بوضعها داخل التكوين . فاذا ما بقى بعد ذلك لدى النظارة شعور طفيف بالشخصية الهامة خلال مشهد ينتمى لشخصية غير هامة ، فهذا شىء ليس سيئا بالضرورة لأنه لا يغفل الشخصيه الهامة من الصورة الكلية ، وعلى أية حال فمن النادر أن تنسى الشخصية الهامة كلية .

وكما أن فن الرسم علمنا الشىء الكثير عما يجب أن نفعله مع الممثلين حين يعتلون خشبة المسرح ، فما زال لديه الكثير يعلمنا اياه عن تأثير الخط والكتلة والشكل فى الصورة التى كوناها ــ تأثيرها على النظارة حين يشاهدونها . وأغلب الناس حين ينظرون الى لوحة زيتية يكتفون بالتطلع الى موضوعها ، وقلة منهم يتذوقون جمال التكوين ، وآخرون اقل من ذلك هم الذين يذهبون الى اعمق من هذا ليتذوقوا معالجته للخط والكتلة والشكل ونجاحها فى نقل مزاج نفسى معين للمشاهد مزاج يتماثل مع مادة الصورة وموضوعها ، كما سوف نرى فيما بعد حين نعالج موضوع التصوير التخيلى .

وافضل طريقة كى نكتشف هذا المزاج من خلال الخط والكتلة والشكل هو أن نستخلص أجزاء كل كيان ملموس لكى نجعله شيئا متعارفا عليه ، ثم نجرد هذه الأجزاء الى أسسها من خط وكتلة وشكل وعلى سبيل المثال ضع قطعة رقيقة من الورق فوق الصور المبينة فى الملحق ثم ارسم خطوطا مستقيمة على الخطوط والكتل والأشكال الرئيسية للشخوص . واعتن بأن تتبع الاطار الخارجى للصورة ذاتها باكملها ، ولذا فسوف تصبح الأشكال المجردة ذات علاقة بمساحة معينة . وفى رؤية هذا الترتيب المجرد للأشكال تسمح فى امكان المتفرج عندئذ أن يستبين عوامل الخط والكتلة والشكل ومنها يحس خصيصة وجدانية ما تلبث أن تبدع نمطا من الصور فى ذهن المشاهد

صورا تنبع وتكتسب صفتها من هذه الخصيصة الوجدانية . وقد تكون هذه الخصيصة الوجدانية صفة فرح او رثاء ذات تأثير مرعب وقد يكون حزنا أو اضطهادا أو وحشة أو سلاما او اضطرابا ، وقد تكون انحرافا او شمولا ، وسوف تكون الصور التى عبرت عن ذاتها قائمة على اساس من هذه النوازع او المزاج النفسى . هذه العملية القائمة على التشبيه والمزاج النفسى والتصور عملية سريعة والمشاهد اما ان يدركها على الفور او لا يدركها اصلا . ولمعظم الأماكن المادية ، ان لم تكن كلها وكذلك المشاهد الموجودة فى الحياة ، بل حتى خصائص الكتابة — لها احساس قلاب ينقل تعبيره الى المشاهد عن طريق الأشكال المجردة التى يتوصل اليها من كمية ونوع وسيطرة الخط والكتلة والشكل .

هكذا تكون قد انتهينا من تحليل واستخراج الخصيصة الوجدانية أو الشعور الذى ينبع من الصورة . والآن لنحلل كذلك الاحساس أو المزاج النفسى الذى ينتج عن انواع مختلفة من خطوط وكتل واشكال متقلبة ونحن نركز على الصفة الغالبة لأنه على الرغم من ان كل صورة سوف تحتوى خطا وكتلة وشكلا ما ، فان واحدا فقط من هذه العوامل هو الذى يستخدمه الفنان المبدع أكثر من العاملين الآخرين . وفضلا عن ذلك فكل عامل سيحتاج الى أساليب منوعة من المعالجة . ففى التكوين الذى يغلب فيه الخط سوف تكون هناك خطوط افقية واخرى رأسية . لكن واحدا منها أو سواه سوف تكون له الغلبة . والتكوين الذى تكون فيه الكتلة عاملا مسيطرا نجد أن به كتلة مركزة واخرى مبعثرة لكن احداها سوف تكون أكثر استخداما من الأخرى .

١) الخط :

الخطوط المسيطرة فى التكوين المسرحى يجىء الوصول اليها عن طريق وضع أجسام الأشخاص . فالأوضاع المنحنية وكثير من اوضاع الجلوس والتساوى العام فى ارتفاع أعلى الرءوس — هذه بعض الطرق التى يستطيع المخرج بواسطتها أن يحصل على الخط الأفقى المسيطر . وان عددا كبيرا من الأشخاص الواقفين واستخدام المستويات والأشخاص الذين يتسمون بالطول الفارع او ما يوضع فوق الرؤوس — هذه كلها تؤكد الخط الرأسى .

ويمكن تقسيم الخطوط الداخلة فى أى تكوين الى خطوط أفقية

ورأسية ومائلة وهذه الخطوط قد تعالج بالشكل المستقيم أو المنحنى أو المتقاطع للحصول على تأثيرات اضافية .

فسيطرة **الخطوط الافقية** تخلق شعورا بالراحة او الضيق أو السكينة أو البعد أو الضنى أو الاسترخاء فى المشاهد . وتعبر الخطوط الأفقية عن الثبات والثقل والرتابة والراحة وغير ذلك من صفات .

وأما **الخطوط الرأسية** فتعبر عن الارتفاع والعظمة والكرامة والابهة الملكية أو التأثير الغلاب الذى يفرض نفسه بقوة كما تعبر عن البرود والصفات الروحية او السماوية أو الصفات التى تعبر عن السمو والطموح .

وقلما تستخدم **الخطوط المائلة** ، لكن فى الأحوال النادرة التى تستخدم فيها فهى تعبر عن معنى الحركة أو ما هو غير محسوس أو مصطنع أو حيوى أو عما هو آسر يأخذ بالالباب أو ما هو شاذ أو طريف .

وتعبر **الخطوط المستقيمة** عن القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقسوة والبساطة والقرب والانتظام .

اما **الخطوط المنحنية** فتعبر عن السجية الطيبة والألفة والمودة والسماحة والحرية والرشاقة والمرونة والشعور بالارتياح .

اما **الخطوط المتقطعة** فتعبر عن البعد عن الرسميات وعدم الانتظام والتواضع والضآلة والغرابة والاستقلال .

وواضح ان هذه الأنماط ليست كلها متميزة ومنفصلة . فقد تكون الخطوط الراسية مستقيمة أو منحنية ، وقد تكون الخطوط الأفقية مستقيمة أو متقطعة . لكن حين ينجز المخرج هذه التركيبات ، فهو يحصل على قيم مختلفة ومختلطة . فالخطوط الراسية المتقطعة تعطى احساسا بالعنف ، أما الخطوط الأفقية فتعطى شعورا بالأمر العارض .

اوخذ التباين فى الشعور الناشىء عن استخدام الخطوط الأفقية المتقطعة والخطوط الافقية المستقيمة فى نفس التكوين . فالأولى تعطى شعورا بالضيق والوهن والراحة فى حين أن الخطوط الافقية المستقيمة تعطى احساسا بالصرامة والقوة . مثل هذا التكوين يمكن ان يكون مشهدا فى بداية مسرحية « الأعماق السحيقة » أو المشهد الاخير من

« وراء الأفق » حيث تحللت الشخصيات تحت وطأة قوى البيئة المدمرة .

ولنعكس هذه العملية الآن بحيث نبدأ بموقف فعلى فى مسرحية ومن هناك نقرر ماهية المشاعر أو المزاج النفسى ومن ثم الخطوط المسيطرة التى سوف تعبر عن هذه المشاعر . المنظر هو غرفة المعيشه فى منزل ريفى فى نيو انجلند بعد العشاء . الاسرة تتألف من جدة ووالد وأم وابن اكبر عمل طول اليوم وابن فى مدرسة وابنة صغرى . مثل هذا المشهد يثير فينا مشاعر الدعة والراحة والاسترخاء والموده والبعد عن الرسميات والشكليات والتلقائية والاستقلال والطراقة . والخطوط التى تعبر عن هذه المشاعر والصفات افقية ومنحنية ومتقطعة .

ولكى نوضح نوع الأحاسيس المختلطة التى تظهر فى مواقف مسرحية ، لنفترض أن أحد الجيران دخل فى هذا المشهد الذى يتألف من بيت ريفى وبشرع فجاة فى الدخول فى شجار عنيف مع الابن الأكبر . ففى وسط الأحاسيس التى كانت لدينا فى البداية فاننا نحتاج الآن الى صراع أو قيمة تباينية قوية واخاذة . هنا نجد أن الخطوط الرئيسية للشخصين وقد قويت بالجسم المائل المهاجم من احدهما والذراع المرفوعة (المستوى) من الآخر ، سوف تمدنا بالقيمة التباينية المطلوبة . والآن يجب الا ننظر الى معالجة هذا الموقف على أساس من عامل التصور ، اذ ان اهتمامنا قاصر الآن على معالجة الخطوط فى التكوين للتعبير عن التأثير المزاجى المرغوب .

(٣) الكتلة :

الكتلة هى مجموعة من الأشخاص يقابلها فرد . وثقل الكتلة له شأن هام فيما يتعلق بالتوازن . وأن تأثير الكتلة على جمهور ما من النظارة له اهميته بالنسبة للتأثير المزاجى .

فهل تأثير مشهد على المخرج ، تأثير خفيف ظريف رقيق ساحر ولطيف أو أنه ثقيل خطير ، قاس ، عبوس ، وكئيف ؟ هل يكشف المشهد عن قوة وبأس ؟ هل هو ممتلىء وينطوى على ثراء ؟ ولو اخذنا هذه الأمور كلها جملة لوجدنا ان اعتبار الكتلة هو انطباع أو تأثير درجة من الخفة أو الثقل .

فاذا كانت الأعداد الكبيرة من الناس تنتج بحكم تكوينها الذاتى هذا ، تأثيرا بالثقل وكانت الاعداد الصغيرة تنتج تأثيرا بالخفة ، فمن

الواضح أن استخدام المخرج للثقل كتأثير مزاجي يكون مقدرا بالعدد الذي نص عليه المؤلف في المسرحية لأشخاص المشهد . ومع ذلك فليس هذا صحيحا كله ، لأن المخرج يستطيع أن يعالج مجموعة من سبعة او ثمانية أشخاص لكي يحدث تأثيرا بالكتلة . وحين يشرع المخرج في العمل على نص مسرحي جديد فقد يلجأ الى اقناع المؤلف بان يضم مزيدا من الأشخاص في مشهد من المشاهد ، وفي مشــاهد الجموع يقرر المخرج بنفســه عدد الأشخاص في الحشــد ، وعدد الأتباع الذين سيخرجون في ركاب شخصـية ملكية او عســكرية ، وعدد المستمعين والأشخاص الذين سيستخدمهم من أجـل تحقيق جـو ما . فاذا كان المخرج يريد ابراز تأثير خفيف فهو عادة يســتخدم عددا اقل من الأشخاص .

ولندرس الآن مثلا محددا : رجل خارج لأداء الصلاة في مكان عام ليستجدي سقوط المطر الذي تحتاجه عشيرته اشد الاحتياج . هنا نجد أن عدد اهل البلدة الذين سيقبلون للاشتراك في الصــلاة متروك تحديده لمشيئة المخرج . ففي وسعه أن يملأ المنصة بقدر ماتتسع له من أشخاص ، كما أن في مقدوره أن يجعلهم متفرقين هنا وهناك . وتطبيق هــذا المنهج سوف يقود المخــرج الى اختبار الاحساس أو المزاج النفسي الذي ينطوي عليه المشــهد وان يحدد من هذا عــدد الأشخاص اللازمين . فلو كان المشهد دينيا مهيبا في مسرحية تراجيدية فانه يملأ المنصة بما قد يزيد عن سعتها . فاذا كانت المسرحية كوميدية خفيفة خيالية فان عــدد الأشخاص ســوف يكون اقل من هذا بكثير مع ترك مسـافات كبيرة بين شخص وآخر .

فاذا لم يكن المشهد في حاجة الى جمع من النــاس وانما لسبعة او لأحد عشر شخصــا ، فان قرار المخرج يتوقف على ما اذا كان هؤلاء الأشخاص القليلون سوف يقسمون الى كتل او مجموعات من شخصين او ثلاثة وأربعة أو أنه سيعالجهم فرادى . هــل يمكنك أن تتخيل الفرق بين ثلاث مجموعات مكونة من أشخاص ، لتسعة أشخاص وقد عولجوا على المنصـــة على أساس فردي ؟ هل تســتطيع أن تنفعل عاطفيا ازاء التأثير المزاجي الناتج من كلا المعالجتين ؟ اذا لمست في نفســك هذه القدرة ، فانك تكون قد سيطرت على مقدرتك على البت في معالجة الكتلة في تكوين مسرحي .

ان مجرد بيان المشهد وطبيعة المسرحية يجب ان يشير على الفور

انطباعا للمخرج العملى بالطريقة التى سيستخدم بها الكتلة فى التكوين. ولكل مشهد ثقل كامن فيه يجب أن تنقله الكتلة التى تعطى قيمة نوعية أو تأثيرا مزاجيا للنظارة .

(٢) الشكل :

للشكل أهمية فى التعبير عن التأثير المزاجى للموضــوع من خلال الترتيب التكوينى . والحق أن الشـــكل قلما يحتـــاج الى اهتمام فى المشاهد التى تضم شخصين أو ثلاثة ، لكن ما ان يصبح المشهد جماعيا فى تأثيره ، حتى يصـبح الشـــكل واحـدا من أول القيم التى يجب تحـديدها . وقد يكون الشـكل : أ ــ متناسقا أو ب ــ غير منتظم أو جـ ــ ضحلا أو د ــ عميقا أو هـ ــ متماسكا أو و ــ منتشرا .

وكل من هذه الترتيبات الخاصة بالشكل له تأثير مزاجى مختلف عن الآخر تماما . وعلى المخرج أن يعطى اهتماما خاصا للتعبير عن المشهد من خلال الشكل . ويتم الحصــــول على التنوع فى العرض المسرحى عن طريق التنويع الكبير فى الشكل خلال مسار الفعل . والشكل ذو قدرة كبيرة ، بحيث انه مع تطور موضوع المسرحية فى مختلف مظاهرها ، كذلك يتطور الشكل .

وفيما يتعلق بالخط دعنا نحلل التأثيرات المزاجيــة لمختلف ترتيبات الشكل :

أ ــ الشكل المتنلق ، والمنتظم أو المتكرر يعبر عن الرسمية والتصنع والبرود والصلابة والغرابة .

ب ــ ويعبر الشكل غير المنتظم عن العشوائية والواقعية وعدم الكلفة والحركة الحرة غير المقيدة .

جـ ــ والشـــكل العميق (المتعدد المسـطحات) يعبر عن الدفء والثراء والاسترخاء والنضج والوفاء والواقعية .

د ــ ويعبر الشكل الضحل (ذو المسطح الواحد) عن الغرابة والتصنع، والضحالة والهياج والانفعال وصفة التنبه والفاعلية .

هـ ــ الشكل المتماسك يعبر عن الدفء والقوة والرعب والباس .

و ــ ويعبر الشكل المنتشر عن اللامبالاة والبرود والهيـــاج والتحدى والفردية .

ان التراكيب الممكنة للشكل وكذا تراكيب الخط مع الشكل لا بد وأن تعطى تأثيرات وجدانية مختلطة . اما الشكل المتماسك غير المنتظم فمختلف تماما من حيث تأثيره على الشكل المبعثر غير المنتظم . ما هو التأثير ؟ ما هو التأثير الناشيء عن شكل عميق متناسق بالمقابلة مع ذلك التأثير الناتج عن شكل مبعثر خطوطه السائدة هى الأفقية ؟

ولو انه قد يكون من الصعب فى البداية ادراك التأثير العاطفى الناتج عن شكل أو تركيبات من خط وشكل ، فان المخرج سوف يبصر فى نهاية الأمر مشهدا بعد مشهد فى مسرحية يطالعها وهو يضع فى ذهنه ما تنطوى عليه من امكانيات للتكوين الفنى او على أساس تصور أو تخيل دقيق لمادة موضوعها . وسوف يتعلم أولا كيف يحس بعض السمات فى المشهد الذى يعالجه ثم يجاهد بعد ذلك فى نقل هذا الاحساس الى النظارة على نحو من التكوين العام ، وبعد ذلك تأتى تفاصيل التراكيب فيما بعد .

هذه المعالجة للتكوين من التأثير العاطفى للأشكال على النظارة ، واحدة من اميز الطرق التى يستطيع بها المخرج ان يكشف عن براعته الفنية الحقيقية ـ اى قدرته على التفسير . وهى ترقى فى الواقع الى درجة تنمية القدرة على تصور وتمثل خصائص المشهد وما ينطوى عليه من احاسيس فى مسرحية من المسرحيات ثم مشاكلتها على المنصة. والسبيل الى هذه الغاية يكون عن طريق تحديد الخطوط والكتل والأشكال الصحيحة . ومما يبعث على الاستغراب والدهشة ما يتمتع به العقل غير المدرب للمخرج المبتدىء من خصوبة فى عملية الابداع والخلق هذه . وبعد وقت قصير نجده وقد استحوذ على التأثر المزاجى المرغوب لمشهد يكون قد قراه . وفى هذا الصدد ينبغى عليه ان يتمتع باقصى قدر من التحرر من قيود الارشادات المسرحية وتفصيلات النص. ويجب ان يكون طليقا غير مقيد وبعيدا عن كل ما يثير الاضطراب حتى يمكنه ان يبدع دون تدخل من أى نوع .

امثلة توضيحية :

كثيرا ما يكون فى الوسع تخيل التأثيرات المزاجية بمجرد ذكر مشهد فى مسرحية . ولكى نختبر قدراتنا فى هذا الصدد ، لنصف أولا التأثير المزاجى الذى نتلقاه من المشاهد التالية ثم نشرح الكيفية التى سننقل

بها هذا الاحساس للنظارة من خلال الخط والكتلة والشكل . وينبغى بذل العناية الشديدة من حيث عدم تمثل هذه المشاهد أو تصورها تصورا فوتوغرافيا وانما وصف الاحساس وتنفيذه فحسب .

(١) حفل كوكتيل كبير فى ستوديو احد معلمى الخطابة فى نيويورك — الاستوديو يتمتع بديكور فائق الذوق .

(٢) الأسرة مجتمعة فى شقتها بمنزل فى حى بارك افينيو بنيويورك .

(٣) حفل العشاء السنوى لهيئة كبيرة فى احد فنادق نيويورك الكبرى .

(٤) الأسرة مجتمعة فى قاعة الاستقبال المشمسة فى صباح يوم أحد .

(٥) مستكشفون فى احدى جزر الهند الغربية .

(٦) الامبراطور يستقبل رسولا فى قاعة العرش .

(٧) سياح يزورون تشيناتون (الحى الصينى) ليلا .

(٨) سكان منزل كبير فى احد الأحياء الفقيرة وقد اجتمعوا فى فنائه بعد ظهر يوم احد .

(٩) وصول فتاة صغيرة الى غرفة استقبال مدرسة الآنسة مونشين للسيدات الشابات .

(١٠) السيدة جوردان على وشك ان تموت وغير مسموح لها برؤية أسرتها المؤلفة من اطفال واحفاد . انهم منتظرون فى غرفة المعيشة فى منزلها فى بلدة فيزى بمقاطعة مين .

(١١) مؤامرة من تدبير خمسة رجال فى زنزانة .

(١٢) نادى ليلى (كباريه) فى حديقة سطح بعمارة عالية فى مدينة نيويورك .

(١٣) مجموعة من الزائرين فى وستمنستر آبى .

(١٤) أرض نود (١) .

---

(١) The Land of Nod.

تمرينات فى التكوين :

ملحوظة : حاول أن تستبعد التفسير من أن يتسرب فى التكوين .

(١) تكوين واحد يتألف من شخص تاكيدى من كل شخص موجود فى المجموعة .

(٢) تكوين واحد يتألف من تاكيد مزدوج من كل مجموعة .

(٣) تكوين واحد بتاكيد منوع من كل مجموعة .

(٤) تكوين واحد بتاكيد من خارج المنصة او تاكيد ثانوى لكل مجموعة .

(٥) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو الحزن

(٦) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو البهجة

(٧) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو الوحدة

(٨) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو الهياج والاضطراب

(٩) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو الضيق

(١٠) تكوين واحد مزاجه العاطفى هو السلام

الفصل الثامن

التصوير التخيلي[1]

بعد أن أحكمنا تقنية الحصول على تراكيب واضحة ومرضية وأسلوب سليم للحصول على قيمة مزاجية من تكويناتنا ، فاننا على استعداد لوضع معنى فى الصورة المسرحية · ولقد وجدنا بالفعل ونحن نجرى التمرينات الخاصة بالتكوين أنه من الصعب منع المعنى أو سمة من سمات الحكاية المروية من الدخول · اما الآن فنحن على استعداد للتركيز على نفس هذا العامل الذى يطلق عليه اسم التصوير التخيل وهو ثانى عنصر أساسى من عناصر الاخراج ·

(أ) تعريف

التصوير التخيل هو التفسير البصرى لكل لحظة من لحظات المسرحية · وهو وضع الشخصيات فى مواضع بحيث توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض ، الأمر الذى يؤدى الى نقل طبيعة الموقف الدرامية الى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة · (هذا التفسير البصرى للمسرحية يجب تطويره على نفس المستوى من الاكتمال مثل التفسير السمعى) ·

---

(١) Picturization.

(ب) العلاقة بين التكوين والتصوير التخيل

دور التكوين هو التنظيم واعـادة ترتيب التكنيك والمزاج الخاص بالموضوع على أساس عقلى ، أما التصوير التخيلى فيسهم بالمعنى أو الفكر أو الموضوع فى مجموعة على المنصة · وقد يقول قائل ان التصوير التخيلى هو التصور . وان التكوين هو التكنيك · والواقع ان التصور هـو الابتكار من جانب المؤلف ، فكره ومعناه وموضوعه ، هو اسهامه المتخيل من غير التكنيك ، هو تعبيره الشخصى أو بنات افكاره ·

وينبغى فى أى فن ان يرتبط التصور والتكنيك كلاهما . ويـكون التكوين معبرا عن الاحساس أو المزاج الذى ينطوى عليه التصور ، فمثلا اذا انتزعنا من صورة جيدة عناصر الصورة المتخيلة أو الموضـوع الذى نقصه فيما يتعلق بالعلاقة الوجدانية بين شخصية وأخرى . تاركين فقط الخط والكتلة والشكل مجردا (أى التكوين) ، فان السمة الوجدانية أو مزاج مادة الموضوع سوف تنتقل الى النظارة ·

كثيرا ما يلجأ مدرس الرسم وهـو يعلم مادته لتلاميذه الى قلب الصورة رأسا على عقب حين يريد أن يحلل عنصر التكوين · وهو يفعل ذلك لكى يزيل كل ما تنطوى عليه اللوحة من معنى حتى يتعرف الفصل على مفهوم التكوين وحده ومزاجه وحتى لا يخلط بينهما وبين الموضوع ·· فى تدريس الاخراج المسرحى نجد أن هـذه العملية مستحيلة . لكن لتحليل التكوين فى صـورة مسرحية يتعين علينا أن نسـتبعد من كل شخص على المنصة كل تعبير جسمانى وكل علاقة بشخص آخر وبمعنى آخر أن يصبح مجرد شخص آلى لا حياة فيه ·

(جـ) التعبير الجسمانى والعلاقة بشخصـيات اخرى

(انظر اللوحة رقم ٤ ـ مسرحية مأخوذة من الحياة واللوحة رقم ٢ مسرحية الاله اينيس ، اللوحة رقم ١٧ مسرحية معطف الملك ثم أدرس تعبيرات الجسم والعلاقات القائمة فيما بينها) ·

فى الحيـاة نجد أن علاقة شخص بآخر والتعبير الجسمى لنفس الشخص له قيمة روائية مؤكدة ، أى أن هذه العلاقة تنطوى على حكاية تقصها علينا · والغريزة تنحينا عن أولئك الذين نكرههم أو نرتاب فيهم أو نعارضهم ، ولكنها تقربنا من أولئك الذين نثق بهم ونظاهرهم ونتفق

معهم وتحبهم . هذا التصوير التخيل للحالة الوجدانية ترشد المخرج الى المكان الذى يضع فيه كل شخصية فى مشهد فى علاقتها مع الشخصيات الأخرى أو بالنسبة لهذه الشخصيات الأخرى . وسوف تلاحظون انه تحت القسم الخاص بالتكوين كنا نتحدث دائما عن أشكال ولم نتحدث قط عن شخص أو شخصية . أما الآن ولأول مرة فسوف نتحدث عن شخصيات طالما اننا نبحث فى موضوع الشخصية فى علاقتها الوجدانية بشخصية أخرى .

وسنبدأ اولا بالأوضاع التى تحكى شيئا والتى عن طريقها يذكرنا شخصان من خلال ردود الفعل الجسدية والعلاقة الجسمية ببعض التجارب التى تصادفنا فى حياتنا ومنها نعرف ما يمثلونه . ولهذا فاننا سنتدخل الشخصية فى التمرينات لكى نقيم علاقة « عاطفية » .

لاحظ فى التمرينات التالية كيف تتفاوت بعض المشاهد المصورة حول قطعة من قطع الأثاث تفاوتا كبيرا فى قوتها على نقل معناها للنظارة حين تؤدى تمثيلا حول قطعة أثاث أخرى . كن واثقا اذا من اختيارك السليم لقطعة الأثاث المناسبة لكل مشهد .

تمرينات فى استخدام منطقة او منطقتين على المنصة :

١ ـ الصور التى تحكى شيئا .

المنظر : مائدة ـ مقعدان وكنبه .

الأشخاص : شخصان

تصوروا تخيليا

(أ) أحد الشخصين يعنف الآخر .

(ب) يروى حكاية .

(جـ) يهمس .

(د) شجار متساوى القسمة .

(هـ) اعتراف .

(و) محادثة رسمية .

(ز) امرأتان ترويان حكايات .

(س) طفلان يرويان حكايات .

(ع) في انتظار صدور قرار .

(ف) امرأتان احداهما تنادى الأخرى .

(ص) امرأتان تثرثران .

(ر) رجلان يثرثران .

(ح) امرأة تبيع شيئا لامرأة ثانية في حين أن هذه الأخيرة لا تريد أن تشترى .

(ط) رجل يبيع شيئا لرجل لا يريد الشراء .

٢ ـ تراكيب تحكى شيئا :

المنظر : مدفئة ومقعد كبير .

الأشخاص : شخصان .

التصـــور :

(أ) عجائز .

(ب) أطفال .

(ج) عشاق .

(د) شجار .

(هـ) حكاية طويلة يرويها رجل .

(و) حكاية طويلة ترويها امرأة .

(ز) اعتراف .

٣ ـ شخصية وصور تحكى شيئا :

المنظر : بـاب .

الأشخاص : ثلاثة أشخاص .

تصور منظر وداع :

(أ) زوج وزوجه يودعان :

١ ـ صديقا .

٢ ـ ابنا ذاهبا الى المدرسة .

٣ ـ ابنا ذاهبا الى الكلية .

٤ – ابنا ذاهبا الى ميدان القتال .

٥ – ابنا ذاهبا الى السجن .

٦ – ضيفا غير مرغوب فيه .

٤ – شخصية وصور تحكى المشهد :

المنظر : ١ ، ٢ ، ٣ .

الأشخاص : شخصان .

(أ) أمان تشاجر اطفالهما .

(ب) أبوان تشاجر اطفالهما .

(جـ) أختان تتبادلان التحية بعد غيبة طويلة .

(د) أخوان يتبادلان التحية بعد غيبة طويلة .

(هـ) أختان تتبادلان تحية الوداع .

(و) أخوان يتبادلان تحية الوداع .

١ – اذا كانت المدة التى غاب فيها عن بعضهما قصيرة .

٢ – اذا كانت المدة التى غابا فيها عن بعضهما طويلة .

كثيرا ما نصادف علاقة عاطفية أكثر صعوبة يتعين تصويرها ، نذكر منها على سبيل المثال علاقة ذات حالة وجدانية مختلطة مثل : الحب والغضب أو كأن يتشاجر عاشقان ، او مشاعر الكراهية وقد فرضت على شخصين كانا متحابين فى الأصل . وهذه الحالة الأخيرة تظهر فى مسرحية تقدم شخصين كانا شريكين فى عمل طوال خمسة وعشرين عاما ثم انتهى الأمر بينهما الى خلاف جوهرى فى الرأى والعقيدة . وطرحت الشركة فى المزاد . ويظهران فى المشهد وهما يتزايدان عليها .

ولكى نحصل على فهم واضح للتصوير المتخيل لحالة وجدانية مختلطة ، هيا نعالج موضوع العاشقين اللذين تشاجرا ونرى كيف سنتصور هذا الموقف . هنا تصبح المشكلة خاصة بأوضاع جسمانية وتعبيرات وجدانية مختلطة .

وطريقة معالجة هذه المشكلة هو أن نتخيل تصويرا لاحساس عاطفى أساسى واحد وهو فى هذه الحالة الحب . لنضع كل شخصية فى وسط كتبه . أن مغزى مثل هذه الخلفية فى حد ذاته عون لنا . والآن افصل

بينهما الى اقصى حد مستطاع . هذا الفصل يساعدنا فى وضـــع عنصر الشجار فى داخل الصورة . بعد ذلك اجعلهما يديران ظهريهما كـــل منهما للآخر . هذه الحركة الأخيرة تؤكد عنصر الشـــجار فى همة ودون كلل ، ومن ثم ينبغى اضافة لمسة الى الصورة بان نجعل احدهما او كلاهما يجرى ظهر يده المواجهة لأسفل المنصة نحو الآخر ثم يجعلها تســـتقر على حافة المقعد .

(د) عنوان المشهد (التصور)

يكفى ما سقنا من تمرينات فى التصوير التخيل البسيط . ولنلتفت الآن لعملية تطبيق المبدا على المسرحية . ولقد تحدثنا عن التصوير التخيل على انه تجسيد لتصور المؤلف فى كل لحظة من لحظات المسرحية . ولكى يعبر عن التصور ينبغى ان نفهم ما الذى تريد كل لحظة فى المسرحية ان تقوله . وهذا يؤدى بنا الى مناقشة مشاهد مسرحية .

١ ـ اقسام المشهد والعناوين :

تتالف المسرحية من مشاهد كثيرة (بالمعنى الفرنسى) . وكل مشهد يمثل فكرة عرضية او متصلة بالحـــكاية او الفكرة الرئيسية . وكثيرا ما يميز المشهد بدخول شخصية جديدة تغير الموضوع-كجزء من الفكر المطرد فى وحدة المسرحية . ومن الممكن بطبيعة الحـــال أن تقوم نفس مجموعة الشخصيات بموضوعين او فكرتين فى داخل المشهد . ومشهد من هـــذا النوع يجب معالجته كما لو كان مشـــهدين ، ولكن هذا التقسيم تعسفى يجريه المخرج بحسب كل فكرة مفردة أو غرض مفرد وضـــعه المؤلف هنـــاك . ويجب على المخرج أن يستبين غرض المؤلف لأنه بدون معرفة المقصود من المشهد ، لا يمكن ابداع وتحقيق الصـــورة المتخيلة بمعناها . لذلك فهدف او ـ موضوع كل مشهد يمكن تحديده واعطاؤه عنوانا بالتاكيد بنفس الطريقة التى عنونت بها كثير من التمرينـــات السابقة .

ولا يمكن اجبار المخرج على تحليل الهدف الأساسى او الفكرة الكامنة وراء كل مشهد من مشاهد المسرحية ، لأنه مع الصورة التى يتخيلهـــا عليه أن يعبر تعبيرا مؤثرا عن الموقف المسرح بوضع شخصياته على المنصة فى اوضاع معبرة تحكى شيئا من الرواية وبينها علاقات وجدانية .

وقبل أن نمضى فى تبيان وسائل تنفيذ عملية التصوير التخيلى يجب علينا أولا أن تقسم المسرحية الى مشاهد .

وسوف تجدون مثلا واضحا على تقسيم المسرحيـــة الى مشاهد فى الملخص التالى لاحدى المسرحيات :

(أ) « أ » يرى « ب » فى حالة ويكرهه على الدخول فى محادثة .

(ب) « أ » يروى لـ «ب» حكاية شخصية لكنها بشعة .

(جـ) «جـ» ، « د » ، (وهما أختا « أ ») فى المنزل ليكونا فى استقبال « هـ » (« أ » كان مخطوبا من قبل لـ « هـ » حتى فسخت كل من «جـ» ، « د » الخطبة) .

(د) « أ » يعود الى المنزل ويدخل فى مشهد غرامى مع «هـ» التى ترفض فى بادىء الأمر ثم ما تلبث أن تقبل « أ » .

(هـ) جـ ، د ، هـ يتناولن الشاى (أ ، يرفض الجلوس الى المائدة) .

(و) جـ ، د تتشاجران أمام أ ، هـ .

(ز) ١ – يصل و (المخطوبة له هـ الآن) .
٢ – يحيى تحية خاصة .
٣ – يتناول الشاى .

(س) أثناء الشاى تصر جـ ، د على أن تريا «و» لوحات من رسم أ و أ يعترض على ذلك ، الأمر الذى يؤدى الى ارتباك هـ .

(ع) هـ ، و يغادران المكان .

(ف) جـ ، د تحملان أشياءهما وتمضيان .

(ص) أ يحاول قتل جـ و د .

(ح) أ يقنع جـ بان تشترى ســـما لقتل كلبهم العجوز (بالايعـــاز والتلميح) .

(ط) أ يثير عراكا بين جـ و د بان يقول لـ د بان تكسر طبقا له قيمتـه عند جـ .

(ى) جـ و د تتنازعان على الطبق .

(ك) د تحطم الطبق فى حين يتطلع اليها جـ ، أ

(ل) د تمضى الى حجرتها ثانية ·

(م) أ يقنع جـ بأن تأخذ قدحا من الكاكاو ل د لمصالحتها ·

(ن) جـ تخرج وقد أخذت قدح الكاكاو المسمم ل د ، أ يتطلع مفكرا ·

(ت) جـ تعثر على زجاجة سم فارغة ·

(ط) ز (الخادمة) تضبط جـ ومعها زجاجة السم الفارغة ·

(ع) شرطيان يقبضان على جـ : ز تتهم جـ و أ يتظاهر بالحزن فى حين انه فى الحقيقة مبتهج سعيد ·

على الرغم من أن هذا التلخيص ليس فيه عنوان لكل مشهد ، فلابد من وضع هذا العنوان ·

(أ) لقـــاء ·

(ب) اعتراف ·

(جـ) زيارة رسمية ·

(د) مشهد غرامى فيه تقيد بالأصول ·

(هـ) مشهد تناول شاى ·

(و) شجار بين شخصين واثنان يتفرجان عليه ·

(ز) اربعة يحيون شخصا واحدا ·

(س) اثنـــان يعرضان لوحـــة زيتية لثالث فى حين أن الرابع يعارض ويحتج ·

(ع) رحيـــل ·

(ف) رفع بقايا مائدة شاى ·

(ص) تصميم على ارتكاب جريمة قتل ·

تمرين :

١ ـ عنوان (اعط عنوانا) بقية مشاهد المسرحية الملخصة

(هـ) · تبويب المشاهد (تكنيات)

لا يكفى أن يكون لدى المؤلف هدف لكل مشهد من مشاهد المسرحية؛ بل لابد أن يكون قد قر قراره على الوسيلة الفنية التى سينقل بها هذا العرض · هنا ، مرة أخرى ، نصادف مثلا صغيرا على عنصرى التصور

والتكنيك . ان أى مشهد فى مسرحية يمكن أن يندرج أساسا تحت واحد من أربعة أنواع من التراكيب الفنية :

١ ـ مشاهد ذات فعل عرضى :

وهذه هى المشاهد التى لا تنتمى للفعل الرئيسى ولكنها مع ذلك مشاهد فيها حركة ينسج من خلالها العرض والجو المحيط أو تقديم الشخصيات . انها مشاهد حفل شاى ، حلقة حياكة ، مجموعة تلعب البريدج ، شخصية فى زيارة شخصية أخرى ، مخبر صحفى يحصل على أخبار وما الى ذلك ؛ وفى جميعها نجد ان الفعل ولو أنه مكتمل النمو الا أنه فى ذاته ليس فى أهمية الحوار الذى يجرى فيها ، باستثناء كلمات الترحيب والتحية و « اعطنى قطعتين من السكر » .. وما الى ذلك . ومن حين لحين نجد أن مثل هذه المشاهد قد تتضمن فعلا يرتبط مباشرة بالحكاية الأساسية التى ترويها المسرحية . ولكنها فى الأغلب مشاهد ذات افعال جانبية ينبغى ان يوضع فوقها عرض ذو أهمية بالغة .

وفيما مضى كانت المشاهد ذات الفعل العرضى مجرد مواقف خطابية لصالح النظارة ، يتخللها حوار طويل كاشف بين شخصية كبيرة ووصيفتها أو أمينة سرها . وقد أصبحت هذه المشاهد فى المسرحيات الحديثة تجرى بين خادمين (أحدهما جديد والآخر قديم) ينفضان الأثاث فى الوقت الذى يضعان فيه أساس الحكاية أو يصوغان السمات المميزة للشخصيات الرئيسية . ومع الوقت أصبح أسلوب العرض يعالج بطريقة أكثر حذقا وذكاء ، وهكذا أصبح لدينا مشاهد بين وزير ومندوب صحفى أو مشاهد تجرى فى غرفة انتظار . ولقد حدث تقدم ملموس فى معالجة العرض حتى الآن فى الدراما المعاصرة ، وهى تدمج عادة فى الحدث الفعل وكثيرا ما تقوم به الشخصيات الرئيسية فى المسرحية .

٢ ـ المشاهد التى تقدم خلفية المسرحية :

فى هذه المشاهد يتحدد موقع المسرحية وطبيعة المكان ، أو الزمن الذى ستجرى فيه الافعال ويمثل الحوار والوقائع التأكيدية الخيط الرئيسى للحكاية .

امثلة :

١ ـ مشهد على جسر تجرى عليه حركة مستمرة من الناس وضجيج حركة المرور وما الى ذلك .

٢ ـ غرفة الانتظار فى عيادة طبيب أو فى مستشفى يضم نزلاء وممرضات وزوار يمرون فيها .

٣ ـ مطعم يروح فيه الزبائن والخدم ويجيئون

٤ ـ على ظهر سفينة قبل ابحارها .

وعن طريق تمثيل الشخصيات الثانوية تتدعم المشاهد التى تقدم خلفية المسرحية خلال وبعد أن يقوم الممثلون الرئيسيون باداء المشهد الاساسى . وفى بعض الاحيان يستمر الفعل التمهيدى خلال المشهد الذى يضم الشخصيات الرئيسية ، على الرغم من انه يتناقص دائما من حيث الكمية .

٣ ـ المشاهد التى تضم الفعل الرئيسى :

وتحتوى هذه على المواقف الرئيسية للحكاية حيث تكون الحبكة فى شكل مصور أو ممسرح . فى مثل هذه المشاهد ، فان الخلفية ان وجدت تضمحل وتختفى تدريجيا فى الوقت الذى يتركز فيه الانتباه على الوضوح والتفتح التصويرى للرواية .

امثلة :

١ ـ القاء القبض على الشخصية الرئيسية

٢ ـ اعتراف

٣ ـ أب يطرد ابنه خارج المنزل

٤ ـ مشاهد فى العلاقات الوجدانية المسرحية :

فى مثل هذه المشاهد نجد ان مقابلة شخصية بشخصية وتصوير المواقف الذهنية والوجدانية للشخصيات تجاه بعضها البعض يشكل صورة واضحة جلية . انها مشاهد الحالات والمواقف الذهنية والسيكلوجية .

أمثلة :

١ — ستة أشخاص فى حفل منزل وكل واحد يشتبه فى أن الآخر هو السارق .

٢ — خمسة من النصابين يمارسون قسوة عقلية على سيدة عجوز ثرية .

٣ — زوج يغرى زوجته كى تقترض له نقودا من أبيها ، لكنها لا تريد .

٤ — مشذبة اظافر (مانيكير) تحاول توريط رجل ثرى فى موقف معرض للشبهة كى تتصيده أمام شاهد غير منظور ، لكنه يرفض .

(و) القيم المزاجية الكامنة فوق خشبة المسرح :

بعد أن انتهينا من تحديد موضوع وعنوان المشهد وحللناه من أجل تقرير النوع الذى ينتمى اليه تقنيا ، يبدو أننا الآن مستعدون لوضع شخصياتنا على المنصة ، لكن قبل أن نقدم على هذا ، فاننا نحتاج الى معرفة مزيد من الحقائق عن خشبة المسرح أكثر مما عرفناه حتى الآن .

١ — فى المناطق (انظر اللوحة ٤ مسرحية مأخوذة من الحياة . استخدم المنطقة اليمنى السفلية من المنصة لمشهد ساخن لا كلفة فيه) .

اذا قمنا بدراسة فاحصة وأكثر دقة للمناطق التى تكون خشبة المسرح فسوف نجد أن كل منطقة لا تحتفظ فقط بقيمة خاصة من حيث القوة والضعف وانما كذلك قيمة شعورية أو مزاجية مؤكدة كذلك . ولسنا ندرى السبب السيكلوجى لهذا ، لكن بعد سنوات عديدة من التجريب اكتشفنا أن لكل منطقة على المنصة قيمة مزاجية خاصة بها . هذه القيم المزاجية للمناطق مثل اللون والخط والكتلة والشكل لها قيمة صوتية يمكن وصفها بالكلام . وأفضل طريقة لفهم هذا هو أن تصل بنفسك الى نتائجك من خلال الامثلة التوضيحية .

فاذا خطونا خطوة أبعد من هذا لوجدنا أن موضوع كل مشهد فى مسرحية له مزاج كامن فيه يمكن أيضا التعبير عنه من خلال قيم صوتية . وبالاضافة الى ذلك فنحن نعلم ان كل مشهد سوف ينقل هذا المزاج على نحو أكثر اقناعا اذا شخص فى المنطقة ذات القيمة المزاجية المقابلة له . وعلى الرغم من ان مزاج موضوع المشهد يجب أن ينسجم مع مزاج المنطقة،

فان التقسيمات التالية للقيمة المزاجية الخاصة بالمناطق معبرا عنه على أساس من القيمة الصوتية والمشاهد التي توحي بها القيمة المزاجية ، هذه التقسيمات يجب الا تؤخذ على انها تعنى قواعد جامدة لا يمكن كسرها ، يجب أن تشخص او لا يشخص بها مشهد من المشاهد . وانما أوردناها هنا كمرشد ودليل يهتدى به .

وعند تقرير المكان الذى سيشخص فيه المشهد توجد عوامل عديدة يحكمها النص الموجود ينبغى أن تدخل فى الاعتبار .

القيم المزاجية للمناطق على اساس من سماتها الصوتية والمشاهد الموحية :

السمات الصوتية فى كل منطقة	المشاهد التى توحى بها
(أ) المنطقة الوسطى السفلية : صلب — كثيف — خشن — قوى — متعلق بالذروة — كلفة شديدة .	شجار — عراك — أزمة ذرى (جمع ذروه)

أمثلة توضيحية للحركة المرتبطة بشخص ثابت :

(ز)

(ب) أعلى الوسط : ملكى — متباعد — نبيل — سمو — ثبات	مشاهد الرسميات والحب الرومانسى — مشاهد السيطرة والطبيعة القضائية — الملوكية .
(جـ) يمين المنطقة السفلى : دافىء — غير متكلف — علاقة صداقة أو مودة وثيقة	مشاهد الحب الودية — الزيارات غير الرسمية — الاعترافات — شخصية تراقب مشهدا يضم آخرين — أحاديث طويلة .

(د) يسار المنطقة السفلى: ليست فى دفء يمين المنطقة اليمنى، ود من بعيد ، الرسميات والشكليات – التمعن والاستبطان .	المؤامرات ، مشاهد الحب العرضى، المناجاة الزيارات الرسمية، شئون الاعمال والتجارة .
(هـ) أعلى اليمين : لين ، بعد (مسافة) الخيال	الرومانسية
(و) أعلى اليسار : لين لكن هذه المنطقة قلما تستخدم وحدها ولا بد أن تكون هناك عوامل أخرى لتقويتها . اللانهائية، ماهو شبحى أو طيفى .	مشاهد خارقة للطبيعة ، مشاهد مكملة لخلفية المسرحية

تمرينات على تنسيق القيمة المزاجية للمنطقة مع موضوع او عنوان المشهد:

١ – شخصان يزلفان (بصمان) صورة كالتوجيه المبين فى الخريطة لكل منطقة من مناطق المنصة على التوالى ثم وضع المزاج الذى توحى به كل منطقة .

٢ – كرر كل صورة فى منطقة مختلفة عن تلك التى اقترحت حتى تدرك الصراع الكائن فى القيم المزاجية بالنسبة لكل من عنوان المشهد والمنطقة التى سيجرى فيها على المنصة .

فى كثير من المسرحيات نجد ان الفكرة التى تعبر عنها شخصية بعينها او ان سيطرة شخصية بذاتها تستمر فى الظهور . فى مثل هذه الاحوال يكون من العقل والحكمة ان توضع مثل هذه الشخصية فى نفس المنطقة وعادة على نفس قطعة الاثاث . وبالتدريج سوف تربط النظارة هذه المنطقة بهذه الشخصية او الفكرة المعينة . ومع ذلك فمثل هذا الاستخدام للمنطقة لا ينبغى تناوله بطريقة صارخة وانما يجب تمويهه لتجنب وضوحه وانكشافه فى يسر . وثمة طريقة للوصول الى هذه الغاية وهى ان نجعل شخصية أخرى أو شخصيات أخرى تستخدم نفس قطعة الاثاث لوقت قصير خلال مسار المسرحية . ومن شان هذا الاسلوب ان يعطينا تنوعا اكيدا .

وكثيرا ما يحدث أن يظهر موقف مشابه فى بداية مسرحية او فى

نهايتها ، موضحا دورة كاملة ليوم a day او لشخصية . هنا يسرى نفس المبدأ الذى أوضحناه آنفا . فاستخدام المناطق واوضاع الشخصيات والحوار والحركات تتضاعف تقريبا لتاكيد فكرة المسرحية أو زيادة وضوحها .

٢ ـ فى المسطحات :

(انظر اللوحة رقم ١٤ مسرحية فينيسيا المصانة استخدم مسطحات اعلى المنصة لمشهد عنف)

المسطحات مرتبطة بالقيم المزاجية على نحو يدعونا لان نقول كلمة بشأنها . وكلما زادت قوة العاطفة والوجدان فى مشهد وكلما زادتأهمية المشهد ، كلما دعى ذلك الى أدائه عند أبعد جزء من المنصة (فى اتجاه النظاره) مع استخدام مسطحات أسفلها . أما مسطحات اعلى المنصة ، وبغض النظر عن المشاهد التى توحى باستخدام مناطق اللين والدماثة ، فانها صالحة للمشاهد التى تعطى خلفية المسرحية وقوامها الاساسى ، أو للشخصيات غير الهامة فى مشهد ينطوى على فصل رئيسى . أما مشاهد العنف الجسمانى الشديد مثل اطلاق النار والطعن فتوضع عادة فى أعلى المنصة ، حيث أن العنف ـ لأسباب جمالية ـ ينبغى تخفيف وقعه .

وكثيرا ما يجد المخرج نفسه ازاء مشهد ملء بالاشخاص يدخلون لأسباب تتعلق بجو المسرحية فى حوار لا يجب أن يسمعه جمهور النظارة، لكنهم بالضرورة قريبون من الشخصيات الهامة . فى هذه المشاهد يجب على المخرج أن يتداول مع مصمم المناظر لتدبير خلوة أو قاعة صغيرة يمكن ان يطل النظاره من خلالها . هذه المنطقة الكائنة فيما وراء مسطحات المنصة يمكن أن تكون غرفة استقبال أو بار كوكتيل أو ما الى ذلك . ويمكن أن يكون وضعها فى الوسط وان شئت وضعا أفضل ففى اليسار من أعلى . ومن شأن هذا الترتيب أن يجعل هذه المسطحات الاضافية فى أعلى المنصة مكانا تنسحب اليه الشخصيات المتروكة بلا كلام تقوله لتفعل ما تشاء فى صمت . وينبغى اعداد تعبيراتهم وعملهم التمثيل المصاحب عند استخدام مسطحات أعلى المنصة الاضافية بهذه الكيفية . والتقليد الذى نرسخه بهذه الطريقة من ان هذه المسطحات لايمكن سماع الاشخاص الواقفين عندها ، تقليد سرعان ما يتقبله النظاره . ورغبة فى حماية هذا الايهام بالواقع ، ينبغى التحوط الشديد لئلا يتكلم أحد من الموجودين فى المسطحات ، غير المسموعة ، بصوت عال او أن يتحدث مع شخص عند

أسفل المنصة بالنسبة لهذه المسطحات . فاذا كان من الضرورى أن تتكلم الشخصية ، فيجب أن يتقدم الى الامام ، ويخطو خارج المسطحات التى لا ينبغى أن يسمع الصوت فيها .

وثمة حالات يجب أن يجرى فيها كثير من الحوار الضرورى بعيدا عن الشخصيات الثانوية أو الهاوية ، ولم تحل مشكلة اخراج مثل هـذا المشهد ألا يجعل المنظر الرئيسى هو الغرفة التى تنسحب اليها الشخصيات مع جعل فتحة كبيرة فى وسطها تكشف عن قاعة الاستقبال التى يجرى فيها الحدث المتعلق بخلفية المسرحية . عندئذ يصبح المنظر الرئيسى غرفة استقبال يمكن أن يشرد فيها الشـخصيات الرئيسية وعدد قليـل من الآخرين ليحملوا قصة المسرحية وينسجوا خيوطها . فى أحوال كهذه ينبغى توجيه الحركة الصامتة الكاملة للفعل الخلفى المستمر بدقة .

والمسطحات العلوية (أى التى فى أعلى خشبة المسرح) المجهزة على شكل خلوات فهى أماكن ممتازة لاجراء مشـاهد الأحـلام وعودة الموتى والأشباح وغيرها من المشاهد الخارقة . فى كل هذه الامثلة يجب أن تبدأ فاتحة المشهد بأن نجعل الشخصيات تتقدم الى الأمام درجة درجة حتى تستخدم المسطحات الوسطى .

٣ ـ فى المستويات :

من السهل أن ترى كيف أن المستويات هى الأخرى لها شعور مؤكد أو قيمة مزاجية تعبر عنها . ويمكن فى أحوال كثيرة مطابقة مستوى الممثل بالنبرة الوجدانية للشخصية ـ فالشخصية الوضيعة يمكن وضعها فى مستوى منخفض ، والشخصية السامية فى مستوى عال وكثيرا ما يكون تغيير المستويات ممثلا لنمو أو زوال حالة وجدانية من حالات الشخصية . (انظر اللوحة رقم ٢ مسرحية الاله اينيس ، فالمستوى الموجودة عنده الشـخصية التأكيدية يماثل أو يطـابق النبـرة الوجـدانية لهـذه الشخصية) .

وفى احدى العروض المسرحية « لأوديب ملكا » كان الاستعمال المتغير للمسـتوى يتطابق مع الخطوات الحثيثة لسـقوط الملك بل وجالبة له . وقد قدم العرض المسرحى فوق مسطح ضخم ذى درجات . وحين بدأت المسرحية شاهدنا الملك فى أعلى مستوى ـ سيدا مهيبا موقفا ، مالكا لزمام نفسه . وكان كلما ألمت به الآثار الفاجعة لأحداث المسرحية ، شاهدنا هبوطه التدريجى من درجة لدرجة ، على الرغم من أنه كان يعود فيصعد

المخرج فى بعض الأوقات حين كانت الصـــعاب تتلاشى . وما ان دنت النهاية ، حين بلغ السقوط والانحدار التراجيدى أعمق أعماقه ، حتى رأينا الملك فى أدنى مستوى ، يكاد أن يكون ممددا على أرضية المنصة .

تمرينات على وضع المناظر فى المزاج السليم بالنســبة للمنطقة والمسطح والمستوى :

١ ـ ضع كلا من التمرينات الخاصة بالتصوير التخيلى المبينة على الصفحتين ٢٥٢ ، ٢٥٣ فى المنطقة الصحيحة .

٢ ـ أم تحدث ولدها الميت .

٣ ـ قائد مجلل بعار الهزيمة يقدم تقريرا بذلك لرئيسه .

٤ ـ الملك يدخل ويفضح القائد الأعلى لخيانته التى أدت الى هزيمة القائد فى المعركة .

(ز) خلق التصور « المتخيل » المسرحى الكامل بفهم كامل لمختلف الاعتبارات الخاصة بعنوان المشهد وموضوعه ومكانه فى التقسيمات الفنية وللقيم المزاجية الخاصة بالتكوين والمنصة ذاتها والسمات الوجدانية لتعبير الجسم والعلاقات القائمة فيها بينها وكذا للقدرة على تخيل عملية المسرحة ، يصبح المخرج مستعدا لممارسة عملية التصور المسرحى الكامل (أى تخيل الصورة التى ستتقدم بها المسرحية على المنصة) .

والعملية الذهنية الخاصة بربط فكرة المخرج المتخيلة بمختلف الاعتبارات الفنية ، عملية تتفاوت تفاوتا كبيرا . وقد تبين من التجربة أنه من الأفضل للمخرج المبتدىء أن يفصل بين مختلف الخطوات ثم يقوم بكل خطوة بدورها . وكلما اكتسب مزيدا من التجربة تصبح الخطوات المتضمنة فى العملية الذهنية متداخلة حتى يفكر مخرج محنك فى التعبير عن الموقف مباشرة على ما يتضمنه من قيم مزاجية وتكنيك . وستبدو كما لو كانت عملية خلق واحدة فقط .

ومع الاعتقاد القوى بأن المخرج ينبغى أن يبدأ بفصل التصور عن التكنيك فاننا نقدم الاجراء التالى لمزج التصور المتخيل بالتكوين ، اللذين ينبغى الحصول عليهما بالنسبة لكل مشهد فى المسرحية .

١ ـ سبع خطوات فى عملية الخلق الفنى :

(أ) حلل المشهد بحيث يمكن عنونته على نحـو دقيق واذكر ما اذا كان

مشهد صراع أم حب أم سماح وعفو أو ضيق أو شك وما الى ذلك .

(ب) حدد السمات المزاجية الكامنة في العنوان : فاذا كان عنوان شك يتناول موقفا يشترك فيه ستة اشخاص وكل منهم يشك في الآخر ، فينبغي أن تكون لدينا مشاعر من اليقظة والقلق والتوتر .

(جـ) عبر عن طبيعة المزاج على اساس من القيمة المزاجية للتكوين مثل الخط والكتلة والشكل . ثم عبر عن هذا في حدود التكوين الفني واذكر ما اذا كان التكوين محكما أو منتشرا ، كبيرا أم صغيرا ، منتظما أو غير منتظم ، مسطحا أم عميقا .. الخ مع سائر التراكيب المختلفة المؤلفة من هذه . لاحظ أن في الموقف المكون من ستة أشخاص يتبادلون الشك في بعضهم يوجد تباعد في المسافة ، وكتلة منتشرة ، وخطا وشكلا غير منتظمين ، ونرى هذه السمات في شكل بؤرة ضيقة ، وخط غير مباشر ، وتتابع غير متساوى وقدر كبير من التركيز البؤرى المضاد مع وضع جسمي غير منتظم .

(د) تخيل خلفية الموقف والشخصيات والمنظر : القوى التي أدت الى نشوب الموقف ، المركز الاجتماعي للشخصيات ـ البيئة التي يجرى فيها الموقف ، ثم في كثير من الأحوال تذكر الوقت من اليوم والفصل الذي يقع فيه الفعل . وكان العامل أو السبب الذي ادى الى موقف الشك في مشهد الأشخاص الستة ، هو السرقة . وقد تكون الشخصيات من مستوى اجتماعي عالى وقد تكون البيئة (الجو) هي غرفة استقبال واحد من هؤلاء الأشخاص ، وقد تكون الشخصيات من رجال العصابات والبيئة هي المخبأ السرى لهؤلاء . في هذا المثال الثاني قد يتخذ التصوير التخيلي سمات مختلفة تماما عن تلك الموجودة في المثال الأول .

وهكذا وبعد أن أصبحت لدينا معرفة واضحة بماهية الموقف والسمات المزاجية الكامنة فيه ، والقيم المزاجية للتكوين التي سوف تعبر عن طبيعة المزاج العاطفي وبعد أن كونا مفهوما واضحا عن الخلفية كلها (أي الموقف والشخصيات والمنظر) ، لننقل الآن تصورنا الذهني لهذا كله الى خشبة المسرح .

(هـ) على نحو تقريبي ضع شخصياتك في الأجزاء الصحيحة من المنصة وعلى نحو يعبر عن موقفهم العاطفي أو علاقة أحاسيسهم الفطرية في

حدود الخلفية الثقافية والبيئية الخاصة بكل منهم .

(و) استخدم عوامل التكوين التى سوف تؤكد بصفة خاصة الشخصيات او الأشياء التاكيدية .

أما وقد انتهينا من ربط شخصياتنا على نحو ما ، فلننتقل الآن الى الابانة والوضوح . ولنستخدم بطريقة محددة معرفتنا الفنية بأصول التكوين . باستعمال التاكيد الصحيح وما يلزم من ثبات وتتابع واتزان مع الحرص على تجنب الرتابة .

(ز) وموقف الممثل الفرد هو آخر خطوة فى عملية الخلق الكاملة لما سوف تكون عليه الصورة على خشبة المسرح .

اجعل كل فرد من الممثلين يبدى التعبير الوجدانى للجسم والانفعال. وربما كان معظم التصوير التخيل الفردى فطريا عند الممثل كنتيجة للعاطفة التى يجاهد فى تصويرها او ربما كانت فى كثير من الأحوال ثمرة مهارته الفنية الناجمة عن ملاحظته . فاذا كان مزدريا للخطر ، فانه سيقف بقدميه ثابتتين ويميل الى الامام بجسم منتصب ، اما ان كان وجلا ، فلسوف ينحنى فى مذلة ، وان كان وصيفا فسوف يقف فى حال من الاسترخاء وقد نكس رأسه قليلا . هذه الحركة الجسمانية الملازمة للاحساس العاطفى فى الانسان لغة عالمية يتكلمها الممثل ، كما ان الترتيب التصورى للمجموعة يثير فكرة مباشرة عن العاطفة والعلاقة العاطفية لدى النظارة .

وبوصولنا الى خاتمة تصورنا نكون قد سرنا من العام الى الخاص . فقد عرفنا أنفسنا فى البداية بالعنوان الذى سنعمل على أساسه ثم مررنا بسلسلة من الخطوات بادئين بصورة كروكية وصلنا اليها عن طريق تمثل مفصل لها .

وبعد استكمال التصور (الصورة المتخيلة) ، راجع كل عامل من هذه العوامل تفصيلا واستوثق من أن الصورة تحكى العنوان والقصة والخلفية .

٢ ــ تحوطات :

استوثق من :

(أ) أن تكوينك ليس مكشوفا ظاهرا لكنه مستدق ومنوع . وينبغى أن يتطابق وضعك لشخصياتك التاكيدية مع مزاج المنطقة ،

ولا يجوز استخدام المنطقة الوسطى في كل صورة للشخصية التاكيدية . وينبغى استخدام التوازن البصرى اكثر من التوازن المتناسق .

(ب) ان معالجة التصور ليست شيئا مبتذلا او خاضعا تماما للعرف ، وانما هى تكشف عن سعة فى الخيال وذاتية وثراء فى التفاصيل تأتى من الملاحظة الدقيقة للحياة .

(جـ) الممثلون ينقلون وفقا لمقتضيات الشخصية وفى حدود مضمون المشهد .

(د) الاضطراب يتجنب فى تصور النبرة الوجدانية العظيمة . ويأتى الاضطراب من الخروج على مبادىء التكوين بغض النظر عن التأكيد . ومهما كان عدم الانتظام شيئا ملازما للمزاج أو العاطفة لصيقا بها ، فانك لا يمكن أن تكون مشوشا فيما تضع أو تصمم من تكوين . وكلما كان من المرغوب فيه تصوير الفوضى والاضطراب على خشبة المسرح ، فينبغى أن يكون هذا الاضطراب منظما أو رزينا .

٣ ـ خلاصـة :

حلـل :

(أ) ماهية عنوان موقفك .

(ب) الحالة الوجدانية (المزاج) الكامن فى الموقف .

(جـ) التعبير المزاجى فى حدود التكوين .

(د) خلفية الموقف .

ثـم :

(هـ) ضع الممثلين على المنصة ليعبروا عن العلاقة الوجدانية القائمة فيما بينهم .

(و) استخدم عناصر التكوين للتاكيد والابانة وللحصول على تاثيرات مرضية ومنوعة .

(ز) اجعل الشخصيات تعبر عن مواقفها الفردية .

٤ ـ تطبيق :

دعنا نتمشى خطوة خطوة فى هذه العملية الذهنية ابتداء من العنوان لاستكمال التصور مستخدمين عنوانا محددا ٠

مثال : امرأتان واقفتان أمام سليمان ، كل منهما تطالب بأن تكون هى أم الطفل ٠

١ ـ عنوان الموقف هو شخصان ينشدان العدالة من ثالث ٠ سليمان هو العدالة ، المرأتان هما اللتان تبحثان عن العدالة ، الطفل هو المطلب ٠

٢ ـ القيم المزاجية الكامنة فى العنوان هى : عدم التحيز ، الحزم ، استرحام ، الغضب والكراهية ٠

٣ ـ القيم المزاجية للتكوين هى : القوة ، الثبات ، التوازن ، رفعة شان العدالة ، وكذا اليأس وشدة الهياج ٠ وقد يحس المرء ما يمكن أن يبدو على أنه نغمة (نبرة) متصارعة من خط مائل يقطع خطا عموديا عريضا وقويا ٠

٤ ـ خلفية الموقف كفاح أم لاسترداد طفلها الذى تدعى امرأة أخرى أنه ابنها ٠ المرأتان من أصل وضيع ويجرى المشهد فى بلاط سليمان ٠

٥ ـ اما وضع الشخوص فى الأجزاء الصحيحة من المنصة والتعبير عن علاقاتها الوجدانية فهو كما يلى :

يجب أن يوضع سليمان فى الوسط فوق المستوى (عرش) كما يجب تأكيده بقوة بتكرار الخط الممتد من الحرس الواقفين وراءه ٠ ويجب أن تقف المرأتان امام سليمان بعيدتين عن بعضهما قدر المستطاع ، بحيث تكون اوضاع جسميهما فى موقفين متعادلين على أن يكونا مائلين الى الأمام نحو سليمان (ملاذهما) ٠ ويجب أن يكون ذراع احدى المرأتين مرتفعا ليعطى الخط المائل الممتد ٠ ويجب أن تكون المرأتان على بعد متساو من سليمان حتى يوحيا بعدم تحيزه نحوهما وبعدم قدرته على البت فى أى منهما هى أم الطفل المتنازع عليه ٠ ويجب أن يرقد الطفل أفقيا بالنسبة لسليمان على أرضية عرشه ، وفى هذا الوضع يكون الطفل على بعد متساو من المرأتين وفى رحاب سليمان ، ولما كان الطفل هو الباعث على المشهد ، فينبغى أن يحظى بتأكيد ثانوى ٠

٦ - تطبيق عوامل التكوين للتأكيد والابانة :

يجب أن يحظى سليمان بتركيز بؤرى فائق وان تتلقى المرأتان تأكيداً متساويا بطرق متنوعة . وعند مخاطبتهما لسليمان يجب أن تتخذا وضعا جسميا يفتح المنظر للنظارة حتى لا يكون ثمة عائق للرؤية . وطوال المشهد كله يمكن أن يوجد عدد من المستشارين ومن اليهم كنوع من التفاصيل الاضافية على المشهد . وفى حالة وجود ذراع مرتفع يجب تجنب تغطيته للوجه . وفى معظم اشكال التصور توجد الحاجة الى اضافة تغييرات طفيفة لتنويع شكل المثلث وللحصول على التوازن ولكن الشكل الأساسى الذى ينبغى أن يتخذه التكوين فى هذا المثال بالذات هو بالضرورة الشكل المتناسق .

٧ - **المواقف الفردية للشخصيات** : يقدم هذا التصور مشاكل عادية أكثر مما يظن عادة . فللمرأتان عاطفتان أساسيتان ينبغى تصورهما فى وقت واحد وهما : الكراهية التى تكنها كل منهما للأخرى واستغاثتها بسليمان . هاتان العاطفتان المتصارعتان يعبر عنهما بجعل الجسم يميل ويرتكز على شىء واحد فى حين يشير الذراع الى شىء آخر . ويمكن ادارة الرأس نحو أى من هذين الشيئين . وكما ذكرنا من قبل . يمكن أن يرتفع ذراع المرأة « أ » نحو سليمان فى حين يستدير رأسها نحو المرأة «ب» . ولما كان الذراع المرتفع يعطى تأكيدا كبيرا ، مع ميل جسمى كل من المرأتين أ ، ب نحو سليمان ، فيمكن للمرأة « ب » أن تتجه برأسها نحو الملك على أن يشير ذراعها نحو المرأة « ا » . وبهذه الكيفية نحصل على تنويع بين أ ، ب دون مضاعفة (ازدواج) أوضاع محددة ومع ذلك فكل منهما يتمتع بقوة وأهمية مساوية للآخر .

بهذه الخطوات نكون أكملنا صورتنا الخاصة بالعلاقات الوجدانية وعبرنا تعبيرا مرئيا عن معنى المشهد ، ولقد استخدمنا التكوين من أجل خاصيته الفنية الموحدة كما استخدمنا شكله من أجل اسهامه فى تشكيل مزج المشهد أى ما ينطوى عليه من أحاسيس ومشاعر . ولقد استخدمنا تلك اللحظة من القصة التى تعرض فيها كل من المرأتين قضيتها فى نفس الوقت ، قبل أن يتخذ سليمان قراره مباشرة . أكمل القصة فى صورتين أو ثلاث حتى النقطة التى يتخذ فيها سليمان قراره حين يمسك بالطفل فى محاولة يتظاهر فيها بانه يعتزم تمزيق الطفل الى نصفين . لاحظ التغيرات الطفيفة وما فيها رغم ذلك من طاقة اخبارية فيما يتعلق بسيطرة كل من المرأتين وسليمان على الموقف الدرامى . استمر مكملا تصور كل

القصة . وحلل في كل حالة ما أقدمت عليه من خطوات .

في هذا النهج الذى سلكناه في اخراج مسرحية نحتفظ بصورة لكل مشهد ، لكن ما ان نضيف الحركة ونضعها بجوار التصور (والحركة هى عنصرنا الأساسى التالى) حتى نحصل على صورة متغيرة دواما . ومن ثم فان الصورة النهائية لن تبقى ثابتة كما هى خلال المشهد بطوله وانما تتغير تغيرا طفيفا كلما تغير الفعل او الانفعال الوجدانى للشخصيات الرئيسية . والشريط السينمائى هو عبارة عن عدد من الصور الثابتة التى تمر بسرعة واحدة بعد الأخرى بحيث لا تلحظ العين أى انقطاع بينها . والأمر كذلك مع الصورة المسرحية فى نطاق مشهد بعينه . فهناك تغير دائم فى الاشكال والصور كاليدوسكوبى (١) لكن ثمة حركة صغيرة تعكس القيم العامة المطردة فى المشهد . وليس ثمة ما هو أكثر غرابة من مشاهدة مسرحية انتهى المخرج فيها الى صورة ثم احتفظ بها باستمرار حتى يحين الوقت للتغيير ، سوى مشاهدة كل الأشخاص ينهضون أو يتحركون بغتة ويشكلون صورة جديدة ، ثم يبقون على هذه حتى يحين الوقت للحركة مرة أخرى . ان التغيرات الصغيرة فى صورة ما كثيرا ماتغير معنى مشهد باكمله .

فاذا ما استعدنا قصة سليمان مرة أخرى ، فاننا نستطيع أن نروى الحكاية كلها بقليل جدا من الحركة بين سلسلة من الصور الفردية ونقول من هى الأم ومن التى ليست كذلك . والصورة ستبقى على ما هى عليه لكن عن طريق تغييرات صغيرة تتفاوت قوة وضعفا ، وعن طريق تغيير درجة التأكيد ومن خلال حركات الذروة يمكننا أن نسمع الحكاية من أ ومن ب . افترض ان أ هى الأم ، وافترض ان ب أيضا هى الأم ، ثم افترض ان كلتاهما ربما كانت الأم . وضح الشكوك والوساوس وحالات اليقين المتنوعة لدى سليمان . وضح قراره ثم وضح ردود الفعل والانفعالات لدى المرائين . اظهر سليمان وهو ينطق بقراره بالشروع فى تمزيق الطفل نصفين . اظهر انفعالات الأم الحقيقية ، وانفعالات الأم الزائفة ، اظهره وهو يضع الطفل بين ذراعى أمه الطبيعية ، اظهره وهو يعنف الأم الزائفة . ربما بقيت بعد ذلك بعض التغيرات الطفيفة التى قد تكشف عن تغيرات أدق فى الحكاية . كل من هذه التغيرات عبارة عن

---

(١) الكاليدوسكوب : اداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما أن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الاشكال الهندسية المختلفة الالوان .

المترجمة

صورة . فاذا تتابعت هذه الصور الواحدة تلو الأخرى ببطء، فاننا نحصل على المسرحية الكاملة للحكاية التى يسهل فهمها على شخص اصم ولو لم يكن يعرف هذه القصة المأخوذة من التوراة .

ان التصور الممتاز يفعل هذا كله : انه يحكى الحكاية على أساس صورة مرئية بحيث أن شخصا اصما او اجنبيا يمكنه ان يستوعب قصة وشخصيات المسرحية .

امثلة توضيحية :

١ ــ قاض ومتهم ومحام ومحلفون .

٢ ــ أسرة تتألف من ثلاثة اشخاص تضم ابنا يافعا وصديقا اقبل يطلب من الصبى ان يخرج معه فى رحلة مخيم فى حين كانت الأسرة قد قررت الخروج وابنها معهم فى نزهة بالسيارة . ومع ذلك فهم يتركون اتخاذ قرار فى هذا الموقف للولد .

٣ ــ مجموعة من الأشخاص تتألف من تسعه اشخاص يضمهم حفل منزل وجميعهم يشتبهون فى فتاة بأنها ارتكبت سرقة (وهى بريئة) .

٤ ــ نادى فتيان تجـــرى فيه عملية انتخاب رئيس جـديد وهم منتظرون نتيجة فرز الأصوات . عملية احصـاء الأصوات تتم فى غرفة مجـاورة .

٥ ــ أسرة من نيو انجلند فى منزلها فى المساء . الابن الأكبر يعود من رحلة فى الشرق الأقصى ويقدم زوجته الجديدة لهم . الأسرة تلاحظ وجود قشور تغطى بشرتها رغم أن الابن وزوجته لا يعرفان .

تمرينات فى التصور التخيلى :

١ ــ المنظر : ست قطع من الأثاث

الأشخاص : ستة اطفال

تصور : اربعة عشر وضعا

٢ ــ المنظر : ست قطع من الاثاث

الأشخاص : ستة أشخاص

تصـــور :

(أ) زجـــر .

(ب) حكاية تروى .

(جـ) همس .

(د) شجار متوازن .

(هـ) اعتراف .

(و) محادثة رسمية .

(ز) شــــجار .

(س) مشهد ثرثرة .

(ع) دهشة .

(ف) مؤامرة .

(ص) أخبار سارة .

(ح) حفل عشاء .

(ط) مشهد وفاة ـ مشهد وفاة شكسبيرى .

(ى) مشهد استجواب .

(ك) مشهد دامى .

(ل) مشهد مرافعة يقضى على خمسة .

(م) شخص يصيب خمسة أشخاص بضجر .

(ن) ستة يبحثون عن شىء .

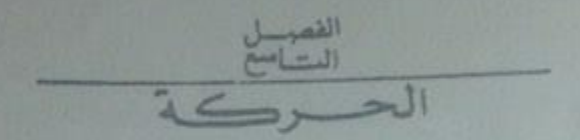
(ط) ستة أشخاص كل منهم يرتاب فى الآخر .

(ط) شخص يخاطب المحلفين .

(ع) احدى ردهات المسرح فى فترة الاستراحة .

٣ ـ تصور مبتكر من كل فرد من أفراد المجموعة .

٤ ـ عنون الصور الموجودة فى الملحق .



ا ـ ما تسهم به الحركة فى عملية الاخراج :

الحركة وهى العنصر الثالث الأساسى فى الاخراج ، هى صورة المسرح فى حالة الفعل . وهى تشمل لحظات التصور فى مظاهرها الدائمة التغير . وعلى الرغم من أن الحركة توجد فى تلك الفقرات من صورة لصورة ، فينبغى أن يكون لها قيمة تصورية محددة . وفيما كنا نناقش موقف سليمان وكلا من الأمين ادرجنا استخدام أقل قدر من الحركة . خلال التغيرات التى تطرأ من صورة لأخرى . وهذه تزداد درجة فدرجة حتى تصل الى قدر كبير من الحركة ، الحركة التى تصبح عاملا مهما وينبغى اعتبارها قيمة فعالة لها دورها فى اخراج مسرحية ، وكما نتعلم مبادىء التكوين والتصور من فن الرسم ، كذلك نتعلم ما تسهم به الحركة فى الأداء المسرحى من مبادىء الحركة فى الرقص .

ومثل التكوين ، نجد أن للحركة قيمة فنية وقيمة مزاجية . والحركة التى تبدو فى الخروج والدخول أو فى اخفاء شىء ، يقدمها المؤلف للحركة اللازمة فى سير القصة ، كما يقدمها المخرج ابتغاء التأكيد والتنويع والتعبير المزاجى .

ب ـ قيم مختلف الحركات :

للحركات على خشبة المسرح مثل أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات والمستويات ، قيمها المحددة ولذا ينبغى أن يتعلمها المخرج

المبتدىء وأن يتشبع بهـا بحيث يسـتطيع ادراك أي حـــركة خاطئة على الفور .

ويمكن تقييم جميع الحركات على انها قوية أو ضعيفة ، لكن ينبغي أن نشير مرة أخرى الى أن هذه المصطلحات لا تعنى الجيد والردىء . وانما هى مجرد تقييم للحركة ، فهناك وقت ملائم لاستخدام حركة قوية وحركة ضـعيفة ، كما ان هنـاك وقتا خاطئا لذلك يتوقف الأمـر فى ذلك على الشـخصية والـكلمات التى سيقولهـا فيما لديه من حـوار وكـذلك على الموقف .

١ ــ حركات الجسم :

الحركة القوية من جانب الشخص هى الخطو الى الأمام ، والاعتدال ، والقاء ثقل الجسم على القدم الأمامي والنهوض من مقعد (من الأدنى الى المستوى الأعلى) ورفع الذراع أو السير الى الأمام .

اما الحركة الضعيفة فهى الخطو الى الوراء والتدلى والقاء ثقل الجسم على القدم الخلفية والجلوس وخفض الذراع والسير الى الوراء أو الاستدارة والمشى بعيدا عن شخص أو شيء .

وفى التدفق العام للحركة تصبح الحركة قبل الوقفة توطئة لالقاء حديث ، الانطباع الذى له الغلبة والسيطرة بالنسبة للحركة كلها . فاذا أردنا مثلا أن نجعل لشخص قوة درامية فى حين يقتضى النص أن يجلس وأن يكون فى الوقت نفسه قويا ، يجلس الشخص « حـركة ضعيفة » ثم يصبح فجأة قويا بان يجلس وهو منتصب القامة أو بان يؤدى حركة أو ايماءة كبيرة . وعكس ذلك صحيح أيضا : فاذا كانت طفلة جالسة على الأرض ودخلت أمها لتنهرها ، تنهض الطفلة « حـركة قوية » ، لكن لما كانت فى جو التعنيف ينبغى أن تكون ضعيفة دراميا ، فيمكنها أن تدلى رأسها وأن تتكىء بثقلها على قدمها الخلفية .

فى هذه الحركة التى انتقلنا فيها من القوى الى الضعيف او من الضعيف الى القوى ، يظهر أول أثر للرقص . فالزيادة فى كم وحجم هذه الحركات القوية والضعيفة هو فى ذاته رقص .

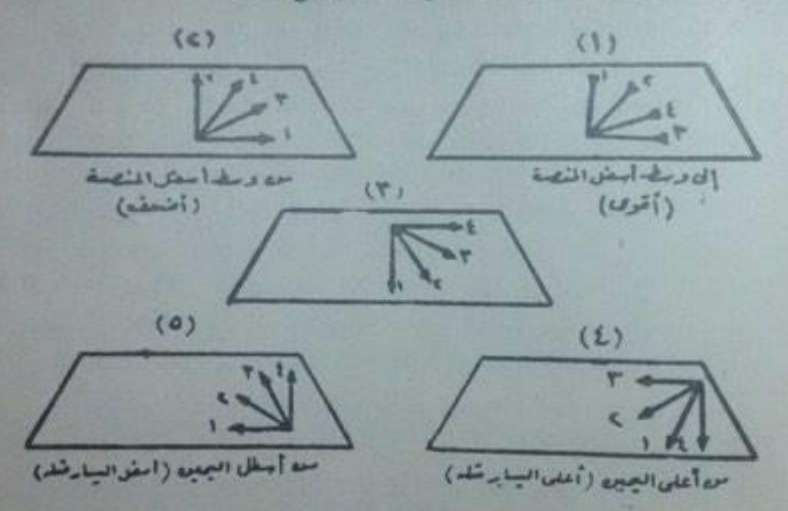
٢ ــ الحركات على المنصة :

ليست حركة الشخص وحدها هى التى لها قيمها من القوة والضعف، بل كذلك لخطوط حركة الشخص على المنصة قيمها الخاصة أيضا .

(أ) القوة النسبية للحركة :

توضح الرسوم التالية قيمة خطوط الحركة عند الشخص المتحرك ، ليس فقط فى الحركة القوية والضعيفة على المنصة ، بل كذلك درجتها النسبية من القوة والضعف .

وهنا نلاحظ مرة اخرى أن حركة قوية على المنصة تتبعها حركة جسم ضعيفة تصبح ضعيفة . فمثلا ، اذا كان شخص ماشياً من أعلى المنصة الى المنطقة الوسطى من اسفل ثم يجلس ، فالقيمة العامة لهذه الحركة هى انها ضعيفة ما لم يؤد حركة جسم قوية بعد الجلوس . وبالمثل فان حركة ضعيفة تتبعها حركة جسم قوية تصبح قوية ، مثل المشى من أسفل المنصة الى أعلاها ثم الاستدارة بوضع المواجهة الكاملة للنظارة عند القاء الجمل الأخيرة . هذه هى الطريقة الوحيدة الممكنة لاضفاء طابع التحديد والقوة والتأكيد على حركة خروج ختامية .



وان الحركة من منطقة اضعف الى منطقة اقوى تعد حركة قوية جدا . وهذه طريقة ممتازة لتقوية حوار هام مصحوبا بتعبير حركى صامت او لجعل شخصية مؤكدة . والواقع أنه اذا احتفظ بشخص غير مؤكد كما هو حتى اللحظة الحرجة يصبح أقوى اذا أعطيته حركة قوية تتجه من منطقة ضعيفة الى منطقة قوية مما اذا احتفظت بهذا الشخص فى منطقة قوية دواما . وهذا المبدأ سليم فى جوهره فى كثير من مراحل

الاخراج . فمثلا هناك حدود للوقت الذى يمكن فيه للمخرج أن يحتفظ بتركيز التأكيد على ممثل ليس لديه سوى كلمات قليلة أو لا شىء فى الحوار بغض النظر عن أهمية هذا الشخص وكونه نجما أو شخصية أو كمية التمثيل التى كان يؤديها خلال فترة صمته .

ونجوم الممثلين لا يؤمنون بهـذه الحقيقة ويريدون الاستيلاء على الاهتمام والانتباه خلال كل اللحظات التى يوجدون فيها فوق المنصة ، ومنذ بضع سنوات قليلة مضت ، احتفظ مخرج قدير بنجمة فى أوضاع غير تأكيدية خلال فقرات طويلة من الحوار لم تجد فيها الفرصة لتكون فى مركز الجذب والاهتمام فى المشهد . لكن حين استولت على المشهد وضعها فى المركز البؤرى باستخدام حركة قوية نقلتها من منطقة ضعيفة الى منطقة قوية . وبتمكينها من المشهد بهذه الطريقة ، ضاعف المخرج بذلك من تأكيدها . ومع ذلك فلم تبد النجمة ارتياحا لاخراج دورها . وما لبثت بعد مرور أيام قلائل على حفل الافتتـاح حتى بدأت تغير من وضعهـا وتقترب أكثر وأكثر من مركز الاهتمام فى كـل عرض . وفى غضون اسبوعين كانت قد أعادت بنفسها اخراج دورها فى المسرحية كلها بحيث كانت دائما فى مركز الاهتمام سواء كان دورها فى تلك اللحظة تأكيديا أم لم يكن . وهكذا وجدتها وقد وقفت أو جلست وسط المنصة طيلة الوقت . وفى الأوقات التى لم يكن فى دورها شىء تقوله ، كانت تأتى بحـركات بيدها وبجسمها كما كانت تلجأ الى التعبيرات الوجهية بالنسبة للانفعالات الذهنية ، وكانت تروح وتجىء وهى تمثل كأنما قد أصبحت كالنطاط على خشبة المسرح . هذه النجمة لم تقدر قيمة الوضع غير التأكيدى الذى يسمح بالحركة القوية لوضع تأكيدى فى التكوين .

وتوجد فى بعض الأحيان مسرحيات تبقى الشخصية الرئيسية فيها على خشبة المسرح كل الوقت أو معظمه . فى مثل هذه الأحوال ينبغى على المخرج أن يبحث ببساطة عن لحظات يحيل الممثل فيها من وضـع غير تأكيدى خلال فترات زمنية طويلة . والذى يحدث كنتيجة للانتقال من الوضـع الضعيف الى الوضـع القوى يمكن معالجته عند ذاك بأمتيـاز لأغراض درامية .

(ب) الحركة فى علاقتها بالمستوى :

الحركة من المستوى المنخفض الى المستوى الأعلى تكون حركة قوية . وهذا أمر واضح ليس فقط فى الحالات البسيطة التى يكون الجسم فيها

متهدلا ثم ينبسط ويعتدل ، ولكن فى حركة الصعود على درج كذلك ·
وثمة حالة طريفة من حالات الحركة مع المستوى هى تلك التى تحيد فيها حركة ضعيفة بحركة قوية · والحركة الضعيفة فى السير مباشرة فى اتجاه أعلى المنصة الى باب خروج مرتفع يعادل بحركة قوية من الصعود فوق درجات · ولن يكتسب الشخص قوة مسيطرة ما لم يستدر قبل الخروج ·

(ج) طول الحركة :

السير لمسافة طويلة يضعف عادة أى حركة وعلى الأخص حركة الخروج · ولهذا السبب فمن الحكمة ان يحرك المخرج الشخص الى مسافة معقولة بقرب مكان الخروج قبل أن تتم حركة الخروج الفعلية · ويمكن معادلة القيمة المضعفة للسير الطويل ، بالمشى بسرعة أكبر من العادى كما انه يمكن الاعداد للسير الطويل نحو مدخل أو مخرج لشخصية سامية أو ملكية بان يتقدمه موكب رسمى من الحرس ورجال البلاط ·

وثمة طرق أخرى يمكن بها تقوية حركة خروج ضعيفة · لقد شاهدنا جميعا السيدة الأولى وهى تتأبط ذراع سيد من السادة ليعينها على الخروج . وعلى كلا الشخصين ان يستديرا الى الداخل · لكن على الرغم من أنها ممسكة بذراعه فينبغى أن تباعد بينها وبينه بقدر ما تستطيع بحيث تكون هى فى المقدمة عادة وتتحدث اليه فى منتصف أثناء الخروج من أسفل الوسط الى اعلاه . الخروج بهذه الكيفية يقوى ما فى الحركة من ضعف أساسى ·

(د) الحركة وارتباطها بالتصميم الخاص بأرضية المنصة :

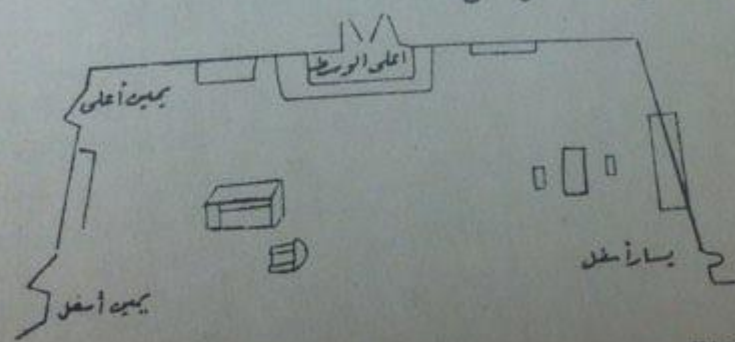
يجب النظر بعين الاعتبار الى قيم هذه الحركات المسرحية عند وضع المداخل والمخارج فى الرسم الأرضى الذى أعده المخرج لمصمم المناظر . وبصفة عامة ينبغى أن يكون دخول الشخصيات الرئيسية من فتحات فى اعلى المنصة ــ والوسط كما هو معروف هو أقوى موضع للدخول من حيث أنه يسمح للشخص الداخل بوضع المواجهة الكاملة للجسم ، على أساس أحتمال ان تأتى الحركة القوية من أسفل المنصة ، ويأتى تركيز التأكيد من الأشخاص الآخرين الموجودين عند أسفل المنصة ويجب ان يتم خروج الشخصيات الرئيسية خلال فتحات فى أسفل المنصة يمينا ، لأن بروفيل الشخص المتحرك يكون أقوى من ظهره وان

خط الحركة من الوسط الى اليمين اقوى من خط الحركة من الوسط الى اعلى المنصة .

والخروج النهائى للأشخاص يكون عادة اقوى من دخولها ، لأنهم كثيرا ما يؤكدون بذلك السمة الرئيسية للشخصية فى المسرحية . وعند اعداد التصميم الارضى يجب حسم هذه الأهمية وعلى الأخص اذا لم يكن هناك سوى باب واحد فى المنظر كما هو الحال فى معظم الأحيان، او اذا كان من الضرورى ان يتم خروج الشخص من نفس الفتحة التى دخل منها . ولهذا يجب ان تتمتع فتحات الخروج بالأفضلية على فتحات الدخول . ومن ثم فاذا كان لدينا باب واحد فقط وكان خروج البطلة لتنتحر هو ذروة المسرحية ، عندئذ يصبح الخروج اهم من الدخول . وعند دراسة خريطة القوة والضعف النسبيين للحركات لتقرير الموضع الذى سيتم منه هذا الخروج ، نجد ان ١ ــ ١ موقع ممتاز للدخول ولكنه سىء للخروج كما فى ٢ ــ ٢ ، فى حين أن ٢ ــ ١ افضل للخروج منه للدخول كما فى ١ ــ ٣ . لذلك ينبغى وضع الفتحة فى اسفل المنصة يمينا .

تمرينات للتقييم العام للحركة :

المنظر : بابان فى اسفل المنصة يمينا ، واعلاها يمينا ، مدفأة على الحائط الأيمن بين البابين . يوجد باب فى أعلى الوسط ودرجتان تؤديان الى غرفة . نافذة فى وسط الحائط الأيسر وباب فى اسفل المنصة يسارا . مقعد صغير امام المدفأة ــ كنبة تواجه المقدمة بزاوية قائمة مع المدفأة ــ كرسى فى الوسط على يسار الكنبة وفى مواجهة المدفأة . مكتب امام النافذة ومقاعد على يسار ويمين المكتب . رف كتب فى اليسار من اعلى .



المشكلة : اجعل واحدا من طلبة الفصل يؤدى كل تمرين واجعل الفصل يحكم بما اذا كانت الحركة قوية أم ضعيفة .

يجب أن يؤدى التمرين شخص حفظ كل حركة حتى يمكنه ان يبين العلاقة المباشرة للحركة بالرقص . ويجب أن تتفاوت سرعة اداء هذا المثال التوضيحى .

١ ـ شخص أ يدخل من الاسفل يمينا ويذهب الى المقعد الموجود فى الوسط ثم يجلس .

٢ ـ ينهض ، يتجه الى الباب فى الأسفل يمينا ـ يغلق الباب عندما يستدير نحو الوسط .

٣ ـ يذهب الى اعلى نحو الباب الموجود فى اليمين من اعلى ـ يفتح الباب .

٤ ـ يذهب الى اعلى الوسط ، يقف ، يستدير نحو الجزء الأعلى يسارا .

٥ ـ يستدير نحو الجزء الأسفل يمينا .

٦ ـ يتجه الى المقعد الموجود فى الوسط .

٧ ـ يستدير نحو الباب الموجود فى الجزء الأوسط العلوى .

٨ ـ يتجه الى الباب الموجود فى الجزء الأوسط من أعلى ، ويصعد الدرجتين ، يستدير عند الدرجة العلوية ليواجه الجزء الأسفل يسارا .

٩ ـ يجلس على الدرجة العلوية ثم يعتدل فى جلسته .

١٠ ـ ينهض ثم يتجه الى النافذة الموجودة فى اليسار ويتطلع منها .

١١ ـ يستدير متجها الى المكتب .

١٢ ـ يجلس فى الكرسى الموجود على يسار المكتب .

١٣ ـ يدفن راسه بين ذراعيه على المكتب .

١٤ ـ ينهض ، يتجه الى رف الكتب الموجود فى الجزء العلوى يسارا . ثم يخرج كتابا .

١٥ ـ يتجه الى الكنبة .

١٦ ـ يجلس على الكنبة .

١٧ – يقعد على الكنبة .

١٨ – يجلس على الكنبة .

١٩ – ينهض من مجلسه ويتجه الى المقعد الصغير .

٢٠ – يجلس على المقعد الصغير .

٢١ – ينهض .

٢٢ – يستدير الى المدفأة .

٢٣ – يستدير نحو الوسط .

٢٤ – يتجه الى الوسط ثم يستدير نحو الجزء الأعلى يمينا .

٢٥ – يستدير الى الأمام ثم يجلس على ذراع الكرسى الموجود فى الوسط .

٢٦ – ينهض ثم يتجه الى الباب الموجود فى أسفل المنصة يسارا ويتطلع منه .

٢٧ – يجرى ويمضى الى الكرسى الموجود فى يمين المكتب متطلعا فى اتجاه الباب الموجود فى الجزء الأوسط من اعلى المنصة .

٢٨ – يتجه الى اعلى الكنبة ويستدير الى الأمام .

٢٩ – يتجه الى يمين المكتب ثم يجلس على المكتب وأرجل الكرسى فى يمين المكتب .

٣٠ – يتجه الى اليسار اعلى المكتب ، يقف على الكرسى الموجود فى يسار المكتب ويتطلع من النافذة .

٣١ – يقفز من فوق الكرسى ويستدير ناحية الجزء الأوسط العلوى .

٣٢ – يستدير ثم يتجه الى ادنى الكرسى الموجود فى الوسط .

٣٣ – يتجه الى المقعد الصغير ثم يجلس وظهره نحو النظارة .

٣٤ – يستدير الى الأمام ثم يدفن وجهه فى ركبتيه .

٣٥ – ينهض ثم يمضى من أعلى الكنبة الى الباب فى الجزء الأوسط العلوى .

٣٦ – يتجه الى الوسط ثم يستدير نحو الجزء الأعلى يمينا .

٣٧ ـ يتجه الى الباب الموجود فى الجزء الأعلى يمينا ثم يستدير نحو الجزء الأسفل يسارا ثم يخرج من الباب الموجود فى الجزء العلوى يمينا .

٣٨ ـ يدخل من الباب الموجود فى الجزء العلوى يمينا .

٣٩ ـ يتجه الى الباب الموجود فى الجزء السفلى يسارا .

٤٠ ـ يتجه الى الباب الموجود فى الجزء السفلى يمينا ويخرج .

٣ ـ قيم الحركة من يسار المنصة الى يمينها ؛ ومن يمين المنصة الى يسارها :

دل التجريب المتكرر على ان الشخص او المجموعة التى تمر من يسار المنصة الى يمينها تعطى تأثيرا بحركة اقوى ، وكذا كمية وقوة اكبر من حركة الشخص ، عن الحركة من يمين المنصة الى يسارها . ومن بين الاسباب الكثيرة لهذا ، ثمة سبب مفهوم ومقنع الا وهو: أن الحركة العادية لعيوننا تتجه من اليسار الى اليمين ربما بسبب عادتنا فى القراءة(١) . وعند النظر الى مشهد شامل بانورامى سواء كان طبيعيا أم فوتوغرافيا نبدأ من يسارنا ثم نتابع النظر حتى يميننا .

ونحن نفعل نفس الشىء عند النظر الى خشبة المسرح . فحين يمشى شخص او مجموعة على مسار الاتجاه الطبيعى لنظرنا ، فثمة سهولة او انسجام بين العين والشخص المتحرك . والشخص يمضى معنا الى خارج المنصة . فانتقال عيننا من اليسار الى اليمين ، يعنى ان الشخص يمر من يمين المنصة الى يسارها .

ومن ناحية أخرى فعندما يمضى الشخص من يسار المنصة الى يمينها فهناك نوع من التصادم مع لحظ العين الذى يمضى كما رأينا من يمين المنصة الى يسارها . هذا الصدام او المقاومة فى الابصار تجعلنا نحس أن الشخص أقوى مما اذا مضى ، ومنسجما مع نظرنا .

ان معنى الانسجام أو السهولة والراحة التى نستشعرها مع حركة، ومعنى المقاومة تجاه الاخرى ، ينشىء قيما محددة من الضعف والقوة على التوالى ، وهذه تعبر بدورها عن صفات مزاجية مؤكدة .

---

(١) اللغة الانجليزية طبعا . اما نحن فنلاحظ ان حركة أعيننا من اليمين الى اليسار . المترجم

ومن ثم اذا كان على الشخص أو المجموعة ان يدخلوا بمعنى من معاني القوة ، فينبغي أن يدخلوا من يسار المنصة ثم يمضوا الى اليمين . وستدل المواكب والمجموعات او صفوف الاشخاص مع هذه القوة أنهم ذاهبون الى شيء مؤكد أو هام مع توقع النجاح . كذلك اذا اقبلت مجموعة من نصر أو نجاح ، فانها تدخل من يسار المنصة .

يقابل هذا : اذا اقبل شخص أو مجموعة من يمين المنصة متجها الى يسارها ، فان وضعها يكون اضعف ومن ثم تتقهقر أو تتجه الى الهزيمة أو الى شيء غير محدد وغير مؤكد . فاذا عادت المجموعة من الهزيمة ، فانها تقبل من يمين المنصة متجهة الى يسارها .

والجيوش تمضي الى الحرب عادة وهي تتقدم من يسار المنصة الى يمينها . فاذا عادت منتصرة ، فالحركة أيضا تكون من يسار المنصة الى يمينها ؛ أما اذا هزمت فحركتها تصبح من يمين المنصة الى يسارها .

ومهما بدت هذه الظاهرة غريبة ، فانها ستزداد وضوحا من المثل الذي سنسوقه للايضاح . وخلال وقت قصير سوف يحس المخرج المبتدىء بسهولة درجات القوة والضعف في الحركتين ، وسوف يستخدم الحركة الصحيحة التي يقتضيها المشهد في حينه .

مثال توضيحي :

المشهد : جيش يهاجم قلعة .

المشكلة : هل القلعة على يمين المنصة ، أم على يسارها ؟

١ ــ قرر وضعها من المبادىء التي وصفناها آنفا .

٢ ــ جرب أن تضع القلعة على يسار المنصة .

٣ ــ جرب أن تضع القلعة على يمين المنصة .

استخدم في مجموع الغوغاء الزاحفة على القلعة حوالى تسعة من طلبة الفصل ؛ وزعهم على مسافات بحيث يكون غالبيتهم على المنصة يسارا اذا كانت القلعة في اليمين والعكس بالعكس . اجعل كلا منهم يتخذ وضعا مختلفا كأن يقذفها احدهم بصخرة والآخر يطلق نحوها سهما ، وثالث يدكها بمنجنيق ، ورابع يهز قبضة يده متوعدا .. وما الى ذلك . كما ينبغي ان يكون كل منهم في وضع جسمي مختلف . ضع شخصا على مستوى خلف واعل القلعة التي يمكن أن تتألف من طابقين .

سوف يبين هذا المثال بوضـــوح انه حين تكون القلمة فى الجانب الايمن من المنصة فان القتال يكون أكثر احتداما ٠

تمرينات فى الحركة يسارا ويمينا :

صور الصفوف التالية من النـاس ولاحـظ أن يكون خط الحركة متجها الاتجاه الصحيح :

١ ـ التوجه الى عربة الطعام فى القطار ٠

٢ ـ الذهاب الى ميدان القتال ٠

٣ ـ الانتظار للحصول على معونة مجانية من الطعام والصابون ٠

٤ ـ تسلق جبل وعر ٠

٥ ـ الذهاب الى مقبرة ٠

٦ ـ أداء رقصة من رقصات الحرب ٠

٧ ـ الرحيل عن منزل الى غير رجعة فى حزن ٠

٨ ـ الوصول الى فندق صيفى ، مكدودا بعد رحلة يوم فى سيارة ٠

يرتبط دخول شخص ، متجها الى شخص ثابت سواء كان واقفا أم جالسا ، ارتباطا وثيقا بالحركة يسارا ويمينا ٠ هنـا نواجه مرقفا يتضمن صراعا أساسيا يدور حول من يكون الاقوى دراميا ـ الشخص المتحرك أم الثابت ٠ وان وضع المقعد أو المكتب الذى كثيرا ما تصمم حوله بقية الخطة الارضية يتوقف على من سيكون الشخص المنتصر ٠ فالشخص المتحرك من يسار المنصة الى يمينها أقوى من شخص موضـــوع فى الجانب الايمن من الوسط ٠ فى مثل هذا المثال ، الشخص الداخـل أهم وأكثر تأكيدا من الشخص الموجود فى يمين الوسط الذى يدنو منه ٠ يقابل هـذا من باب التباين والمقارنة ، حين يكون الشخص الثابت أكثر اهمية ، فينبغى وضعه فى يسار الوسط حيث أن هذا الوضع أقوى من وضع الشـخص الداخل القادم من ناحية يمين المنصة والمتجه الى يسارها ٠ فى كلا هذين المثالين ، للحركة قيمة أكبر من قيمة المنطقة ٠ فالحركة القوية أقـــوى من المنطقة القوية ، والعكس بالعكس ، فالحركة الضعيفة أضعف من المنطقة الضعيفة ٠

امثلة توضيحية للحركة المرتبطة بشخص ثابت :

ضع شخصا على مقعد فى يسار الوسط واجعله بواجه اليمين : ضع ستة أشخاص خارج المنصة يمينا وأدخل واحدا واحدا فى المرة الواحدة

ثم اجعلهم يعبرون المنصة الى يسار الوسط وينطقون جزءا من الابجدية ثم يغادرون المنصة من ناحية اليمين .

القلب وضع المقعد والشخص واجعلهما فى يمين الوسط . واجعل ستة أشخاص يدخلون واحدا بعد الآخر فى الوقت الواحد من اليسار وكرر نفس الحركة والخروج .

أى هذه الحركات يؤكد الشخص الجالس وأيهما يؤكد الاشخاص الداخلين ؟

تمرينات :

كون صورة للمجموعات التالية واوجد أفضل خط للحركة :

١ ـ شخص واحد يدنو من ملك .

٢ ـ شخص واحد يمثل أمام قاض . شخص آخر ينتظر ليمثل امامه كذلك .

٣ ـ طفلان أساءا السلوك يقبلان نحو أمهما ليعترفا بذنبهما .

٤ ـ الحركة المائلة :

الحركات المائلة من الاسفل يمينا الى أعلى المنطقة يسارا أو من الاعلى يسارا الى الاسفل يمينا ، أو من الاسفل يسارا الى الأعلى يمينا ، أو من الأعلى يمينا الى الاسفل يسارا ، لها اربع قيم ومضامين مختلفة .

وكقاعدة عامة هى اقل قوة من خطوط الحركة الموازية أو المتعامدة على خط الاضاءة السفلية ، لكن الخط المائل اطول بل انه ليبدو أكثر طولا من هذه الخطوط الاخرى . فهو يبدو وكانه يعبر مسافة كبيرة ، بل قد يظهر وكانه يمتد الى خارج المنصة . وكلما لاح ان عملية خروج أو دخول ذات أهمية بالغة بحيث يصبح من الناحية العملية موضوعا أو عنوانا للمشهد ، فمن المناسب والمعقول استخدام الخط المائل .

امثلة توضيحية :

١ ـ أجر اختبارا للفصل فى كل من الحركات الاربعة المائلة التى ذكرنا وأوجد قوتها وضعفها النسبيين .

٢ ـ أجر عملية خروج أ ، ب ، جـ فى الظروف التالية :

حجرة فى منزل أ . اقبـل د للزيارة ولـكنه يطيـل فى الاقامة . يتشاجر مع الخدم ويفرض نفسه الى الدرجة التى لم تعد أ ترى فيها أن المنزل لم يعد منزلها . وبعد بضع مواقف ثانوية لم تعد أ تحتملها ، تقبل ابنتها ب وزوج ابنتها حـ لمساعدة أ على اعداد حقـائبها وأخذها من بيتها تاركين د وحده . وهم يعتقدون أنهم بهذه الخطة سـوف يرغمون د على مغادرة المنزل بعد قليل . لكن الذى يحدث هو ان د يعجبها هـذا الوضع لأن لها بعض الاقارب الذين تود أن يزوروها فى منزل أ . وهكذا تخرج د من الموقف ظافرة وينهزم أ ، ب ، حـ .

كان هذا المشـهد من الاهمية بحيث أن الابواب صممت عمدا فى المنظر لكى تسرح رحيل المهزومين .

أوجد المخرج المتحرف لكل من أ ، ب ، حـ والوضع الذى ستتخذه د وهى تقول مع السلامة بعناية كلما رحل واحد من الثلاثة مع وقفة قصيرة عند كل عملية خروج .

٣ ـ نفس الموقف فيـما عدا أن د هـذه المرة لا تريد أن يزورها أقاربها . فهى الآن قد أصبحت وحدها كاسفة البال . فى هـذا الموقف يكون أ ، ب ، حـ فى موضع القوى المنتصر دراميا ، وتكون د فى الموقف الضعيف والمنهزم .

٥ ـ خلاصة :

هذه التقسيمات الاربعة للحركة كلهـا تخص قيم الحركة الصرفة : أولا الحركة الجسمية ثم الحركة العـامة على المنصة ثم الحركة يمينا ويسارا وأخيرا الحركة المائلة . ومثلما حدث فى المنـاطق ، رأينا ماهية القيم ثم ماهية الحديث أو نوع المشهد الذى توحى به هذه القيم .

(جـ) الحركة والحوار

يعتمد التصور ، كما هو الحال فى استخدام الحركة ، على النص . وفيما بعد عند مناقشة موضوع مزاج الحركة سـوف نرى الكيفية التى سنختار بها كمية ونوع الحركة .

بهذا الفهم لقيم الحركة الخالصة تنحصر مشكلتنا التالية فى البحث عن علاقة هذه القيم بما يجرى فى الحوار من كلام . وخلافا لمـا نسمعه أحيانا من عويل المخرجين المبتدئين من أنهم لا يجدون أسـبابا مشروعة

تدعوهم لتفسير الحركة من واقع الحوار، ان الباعث وراء الكثير من الحركة التى تجعل المسرحية تنبض بالحيـــاة ينشأ من معنى كلمات الحوار او مزاجها · بل اكثر من هذا ينبغى ان ترتبط كل حركة مباشرة بالكلمات ، اللهم الا فى الحالات التى يكون فيها للحركة قيمة خاصة تومىء بها ·

١ ـ قيم السطور :

وكما هو الحال فى أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات والمستويات وما اليها ، يمكن كذلك تقسيم السطور الى جمل قوية وأخرى ضعيفة · ومع ذلك فالنقطة التى ينبغى تذكرها هى ان العبارات او الجمل الضعيفة يمكن ان تكون لها نفس الاهمية والتأكيد اللذين فى العبـارات والجمل القوية · وبقدر ما لها من قوة أو ضعف تكون ذات علاقة محددة بالحركة· فلكل جملة فى المسرحية حركة كامنة · وفى هـذا الصدد يمـكن تشبيه المسرحية ، عبارة عبارة ، بالرقص · وقـد تكون الحركة الكامنة قوية أو ضعيفة أو قـد تكون حركة ســتاتيكية ثابتة كان تكون جزءا من حركة بوصفها حركة فى ذاتها · والحركة الاستاتيكية كما فى الرقص ، وقفة محسوبة زمنيا وهى تقابل السكون فى الموسيقى ·

وفضلا عن ذلك فقد تكون العبارة قـوية أو ضعيفة بحسب الحركة التى تعطى لها ، أو قد نغير معنى العبارة بالحركة التى نعطيها لهـــا · اذن ما الذى يقرر أو يحدد تقييمنا لعبارة والتفسير الذى تمنحه لها ؟ ان التفسير الذى يعطى لأى عنصر فى المسرحية مثل : الشـــخصية والمشهد والحوار وما الى ذلك ، يعتمد على ماهية القيمة الدرامية التى تستطيع أن تمنحها أكثر للهدف الرئيسى للمسرحية · ومن ثم فعند اعتزام تقييم أى عبارة ، لا ننظر اليها فى حد ذاتهـــا بل فى علاقتها بهذه القيمة الدرامية الكبرى المرتبطة بالمسرحية ككل ·

ومن الضرورى تعلم كيفية الاحساس بقيمة العبارات · وهى الى حد كبير مقدرة ترجع الى البديهة ، ولكننا نقترح فيما يلى مختلف أنواع الجمل الممكنة وما يرتبط بها من حركة مناسبة :

(أ) لا تستخدم الجملة الايجابية والقـوية جدا فى الحوار الا مع الحركة القوية فقط ، وهذه هى جمل الامر والتصميم والتحـــدى والتفاؤل والتهديد ·· الخ ، وما يميزها ويحدد سمتها أنها ايجابية · «انظر هنا ! لن أحتمل هذا الامر» ! اعمل كما آمرك أو ترحل» ، «ليس

ثمة شك فى أنه سوف يأسف» . هذه جمل ايجابية تتطلب حركة قوية .

(ب) الجملة السلبية والضعيفة فى الحوار يجب استعمالها مع حركة ضعيفة فقط . جمل الشك والهزيمة والتمنى والخوف وفقدان الامل والخيبة تومىء بصفة سلبية . «اختلطت الامور ولم أعد أستبين منها شيئا !» ، «أقسم لك اننى أحس وطأة الاتهام تماما» . «أنا مجلل بالعار ، مغلول اليد ، محير هنا .. وليس ثمة مخرج أمامى» . هذه جمل سلبية تتطلب حركة ضعيفة .

(حـ) الجمل القوية فى جزء منها وضعيفة فى جزء آخر ، اما مبتدئة ضعيفة ومنتهية قوية ، أو مبتدئة قوية ومنتهية ضعيفة ، تحتاج الى حركة تربط الجزئين القوى والضعيف من الجملة .

« لو بقيت فستستمر فى جلب التعاسة على أنفسنا .. ينبغى أن ننفض أيدينا من المسألة الآن !» الجزء الاول من الجملة يعطى حركة ضعيفة ، أما الجزء الثانى فيتطلب حركة قوية .

« سيدى ، ينبغى أن تصدقنى .. آه ! نعم أستطيع أن أقول انه لا جدوى من الموضوع » . يأخذ الجزء الاول من الجملة حركة قوية ويأخذ الجزء الثانى حركة ضعيفة .

واننا نجد استثناء لاستخدام الحركة القوية لجملة ايجابية أو حركة ضعيفة لجملة سلبية فى الكوميديا حيث يمكننا بسبب عدم التناسب أن نستخدم حركة قوية لجملة ضعيفة والعكس بالعكس . ومن الأساليب الفنية المألوفة عند الكوميدى ، أن يعمد الى حركة ضعيفة مثل التراجع الى الخلف وهو يرفع عقيرته بقوله : « سالطمك على فكك ! » .

مثال توضيحى :

وضح على خشبة المسرح الأمثلة التى ذكرنا أعلاه . ألق الجملة الأولى أولا باستخدام الحركة الصحيحة كما سبق أن بينا . ثم ألقها بالقيمة العكسية للحركة . وسوف تجد أن الاستخدام الصحيح للحركة يقوى الاحساس الذى تنطوى عليه الجملة .

(د) كثيرا ما يصبح من المهم لكى نؤكد تفسيرا صحيحا لجملة أن نقيم هذه الجملة بالحركة التى سنعطيها لها . ويمكن أن نجعل الجمله ايجابية أو سلبية وفقا للحركة المرتبطة بها . وعلى سبيل الايضاح

خذ هذه الجملة : « أنا الشخص الذى يستغفلونه ! » باعطاء حركة قوية لهذه الجملة نكون قد جعلناها عبارة ايجابية تؤكد الشخصية بهـا سخطها : « أنا الشخص الذى استغفلوه ! (ولن أسمح لهم بذلك !) » .

لكن باعطاء حركة ضعيفة للجملة تتخذ الشخصية موقفا عقليا عديم الفاعلية أو التأثير ولا ينطوى على غير رثاءالنفس : « أنا الشخص الـذى يستغفلونه ! (وليس أمامى ما أستطيع أن أفعله بازاء هذا الموقف) » .

هـ ـ يتصل بما سبق تلك الجمل التى يعتمد معناها على الحركة التى تعطى لها . خذ هذه الجملة مثلا : « نعم انه رائع ! » اعط حركة قوية لهذه الجملة تعنى ما تقول . والآن اعط حركة ضعيفة للجملـة وستجد أنك قد حصلت على عكس التأثير : الشخصية لا تؤمن بأنها رائعة . لقد غيرت الحركة معنى الجملة . وهكذا يتضح أنه قبل البت فى الحركة المطلوبة ينبغى علينا أولا أن نتبين فى وضـوح التفسير الصحيح للجملة فى علاقتها بالشخصية وبالموقف .

(و) التهكم عبارة ايجابية ذات معنى سلبى وسوف تأخذ حركة اما قوية أو ضعيفة بحسب المعنى .

مثال توضيحى :

جهز الحركة اللازمة لعبارات السخرية التى سـيقولها هنرى فى الحوار التالى :

١ ـ هى : يتوق لأن يكون حرا .. هكذا قال لنفسه .

هنرى : نعم ، حتى يستطيع ان يراك ثانية .. وقد تأثر من عطفك عليه .

٢ ـ هو : سوف يسرى عنها ويزيل مخاوفها .

هنرى : هى ليست خائفة يا دكتور . الا تصدق ؟ الحقيقة ان الأمر يضجرها .

٣ ـ هى : التاريخ يقول ـ ولست أدرى ان كنت تعرف أم لا ـ ان ..

هنرى : نعم أعرف . أنت شديدة الوفاء للتاريخ يا عزيزتى .

مثل كل عبارة من عبارات السخرية بحركة قوية ثم مرة أخرى بحركة ضعيفة .

(٢) الحركة على العبارة وقبلها وبعدها :

يجب كلما امكن أن تتم الحركة على العبارة . وكقاعدة لا توقف العبارات من اجل الحركة ما لم تكن الوقفة ستستخدم بطبيعة الحال لتحقيق تاثير درامى محدد . اما العبارات التى لا تحتاج الى توكيد خاص فينبغى أن تتم الحركة على العبارة اذا استدعى الأمر اداء حركة . والحركة الموضحة للعبارة يجب أن تأتى على العبارة . وفى بعض الأحيان حينما تعمد الحركة الى توضيح العبارة فى جسارة ، فان فصل الحركة عن العبارة سوف يلطف تاثيرها العام .

وتتم الحركة قبل العبارة حينما تصبح ضرورية لجذب الانتباه وتاكيد العبارة بوصفها الشىء المهم . هذا مثال للاشارة الى العبارة . فالممثل يجذب الانتباه (ولا نقسه بأداء حركة قوية ثم يتوقف أو يوقف الحركة قبل الكلام مباشرة وهكذا يعطى العبارة تاكيدا محددا . وقد تكون مثل هذه الحركة وقوفا أو اداء حركة مسرحية او ايماءة قوية باليد . وتتطلب العبارات والكلمات المهمة التى تخدم القصة او الفكرة أو كليهما مباشرة هذا النوع من الاشارة . والحركة هى واحدة من طرق كثيرة لتاكيد عبارة . واحيانا يمكن استخدامها للحصول على تاكيد اكبر او تنويع مع طريقة او اكثر من طرق توكيد العبارة مثل :

١ ــ وقفة فى الحركة ، عمل او صوت قبل العبارة أو الكلمات الهامة .

٢ ــ اتخاذ الممثل لوضع هام ، كأن يهبط الى منطقة اقوى .

٣ ــ فرق فى نوعية الصوت عند القاء العبارة او الكلمات الهامة كان ينطلق الصوت من أعلى درجة وينخفض حتى يصل الى درجة الهمس .

٤ ــ رفع او خفض طبقة الصوت .

٥ ــ نطق الكلمات الهامة بلهجة متقطعة (ستاكاتو) .

٦ ــ ابطاء سرعة انطلاق الجملة عن معدلها العادى .

وعند تأكيد عبارة باستخدام الحركة والاشارات المناسبة من المهم مراعاة الاحكام والدقة وعلى الأخص فى تمثيل الكوميديا . وبهذه المناسبة ينبغى ان تكون جميع الحركات محددة وبسيطة عند أدائها لأن

الحركة اكثر من اى شىء آخر على خشـــبة المسرح ، تجتذب أعظم انتباه .

وعادة تكون الحركة السابقة على العبارة قوية اذا كان من المقرر تاكيد العبـارة . لكن اذا كانت الحركة ذاتها هى التى ستؤكد بدلا من العبارة . فينبغى فى هذه الحالة ان تكون الحركة السابقة على العبارة ضعيفة . والشخصية التى ستستدير عند أعلى المنصة (وهى حركة ضعيفة) ثم يلقى عبارته ، أنما تؤكد بذلك الحركة .

وبالمثل فان الحركة بعد العبارة تؤكد الحركة . وان القاء العبارة سيلفت الانتباه ويعطى تاكيدا للحركة التالية مباشره . وهنا مرة أخرى وكقاعدة ينبغى أن تكون الحركة بعد العبارة قوية اذا كنا نريد لها تاكيدا. والا لو كانت ضعيفة فان العبارة هى التى ستتلقى التأكيد . والعبارات التى تاتى بعد الحركة هى تلك التى لها ختام

تمرينات فى ربط الحركة بالحوار :

(١) خذ أى مسرحية واكشف عن :

أ ــ خمس عبارات ايجابية تتطلب حركة

ب ــ خمس عبارات سـلبية تتطلب حركة

جـ ــ خمس عبارات جزء منها قوى والجزء الاخر ضعيف

د ــ خمس عبارات ايجابية أو سلبية بحسب الحركة

هـ ــ خمس عبارات يتغير معناها بالحركة التى تتلقاها

و ــ خمس عبارات ساخرة

ز ــ خمس عبارات يمكنك أن تتحرك عليها

س ــ خمس عبارات يمكنك أن تتحرك قبلها

ش ــ خمس عبارات يمكنك ان تتحرك بعدها

ص ــ خمس عبارات لا يمكنك أن تتحرك عنها

ط ــ نفذ هذه العبارات على خشبة المسرح مع ما يرتبط بها من حركات

ظ ــ وضح عشر طرق مختلفة لتأكيد عبارة أو الكلمات الهامة .

وبقدر ما تكون الحركة مهمة للمسرحية ، بقدر ما هى عامل خطر

وصعب . وكما يقول الممثل القديم عن النار ، فهى عبد جميل لكنها سيد ردىء . فاذا كنت بوصفك مخرجا قد استطعت ن تسيطر عليها وتملك ناصيتها ، فان ذلك سوف يكون لصالح مسرحيتك . أما اذا ضل بك السبيل ولم تعرف كيف تعالجها ، دمرت مسرحيتك وقضيت عليها .

(٢) الحركة وارتباطها بالتاكيد :

أ ــ الحركة والحوار :

تتطلب الحركة قدرا كبيرا من العناية والاهتمام . فانها سوف تجعل النظـــارة تتطلع اليها بدلا من أن تصغى الى الكلام ومهما كان الجهد الذى يبذله المخرج فى بناء التاكيد وتركيزه على المتكلم ، فان حركة صغيرة تبدو من جانب شخص غير مهم ســـوف تبدد انتباه النظارة . وعلى الرغم من الجانب القليل من الاخراج الذى غطيناه حتى الآن ، فمآله فى نهاية المطاف هو الصـــورة التى نريد الجمهور أن ينظر اليها وان يسمع ما نريد له أن يسمع لكى يفهم المسرحية . دع واحدة من الشخصيات النسائية الثانوية تظهر على خشبة المسرح وفى يدها مروحة وأن تستعملها لا شعوريا حين تعتقد أنها تتمشى مع مقتضيات التعبير عن الشخصية التى تمثلها ، وعند ذاك سوف تجد ان العمل المضنى الذى بذلت الساعات فى بنائه قد تهاوى كبيت من الورق . لهذا السبب ، فان المروحة حتى فى ملابس المسرحيات قلما تستخدم على المسرح ، بل انها لا تستخدم بتاتا . وقد تستخدم البطلة (النجمة) مروحة أحيانا ، لكن النجمة سوف تلفت النظر اليها وتؤكد وجودها على الفور بمجرد أن تشاهد ممثلة أخرى من المجموعة الساندة لدورها وقد امسكت بواحدة . والهاوى أو المحترف المبتدىء يبتهج فى سذاجة حين يستخدم مروحة على خشبة المسرح .

ومثل المروحة نجد ان استخدام الحلى المزيفة على الفســـاتين وكذا المناديل ، والمجوهرات تبدد الانتباه كذلك . انها اشياء صغيره لكنها تعبر عن كل الخطر الناشىء عن الحركة غير العـــاقلة وفى المسرحيات ذات المشاهد الجماهيرية ، ثمة صعوبة غير عادية يواجهها المخرج فى الحصـــول على الانفعال والحركة الضروريين ومع ذلك يحمى الجمل والعبارات الهامة من أن تتأثر أو تضعف .

ب ــ الحوار والحركة فى خلفية مشهد .

ان التكنيك المطلوب لمن يؤدى دور سيرانو فى مشهد المبارزة حيث يواجه الممثل واحدة من اجمل مقطوعات الشعر الدرامى وفى الوقت نفسه يواصل المبارزة خلال الكلام ، يشكل مشكلة فى السيطرة على الحركة . والحق أن كل مسرحيـــة سيرانو دى برجراك من الصـــعوبة بمكان فيما يتعلق بحركة الشعب المحتشد فى خلفية المشهد ، بحيث يجد المخرج نفســه مجبرا على التخلى عن كل محاولة لعرض هذا المشهد عرضا واقعيا وان يخرجه متعللا بالرومانســـية الخالصة وبأن يجعل الجماهير المحتشدة تتجمد فى الفقرات التى تتضمن شعرا هاما .

حـ ـ الحوار الخاص بالممثل والحركة :

بالنظر الى قوة الحركة فى جذب الانتباه ، اصبح من المألوف فى المسرح ان يؤدى الممثل حركاته على العبارات الخاصة به بدلا من ان يؤديها على عبارات شخص آخر ما لم تكن العبارة المنطوقة غير هامة بالمرة . وفى ذلك حكمة لأن الممثل أولا : يقدر الأفضل من بين عدد من العبارات مما يمكن أن يتحرك عليه ، **وثانيا** : انه يستطيع أن يقرر علاقة العبارة بالحركة .

وأسهل عبارة لعمل حركة عليها ، كالعبور أو الخروج ، هى عبارة تشرح أو توضح أو تعبر عن الحركة .

أمثلة : معذرة ولكن ينبغى أن أمضى .

تعال فأنا فى عجلة شديدة من امرى

سنمضى فى المقدمة ببطء ويمكنك ان تلحق بنا

وداعا ! وداعا لكم جميعا !

وفى وســـع الشخص أن يمضى خارجا وهـو يقول كل هـــذه العبارات . وعلى الرغم من ان الحركة مشتتة للانتباه ، فان النظارة سوف تسمع قدرا كافيا من الكلمات ، والحركة ذاتها تفسر العبارة .

د ـ الدخول والحوار .

هذا الكلام صحيح ايضا بالنســبة للدخول . وما لم يكن هناك سبب محدد مانع ، فعلى الشخص الداخل أن يبدأ الكلام مباشرة . وكثير من الممثلين يرون أنهم يجب أن يسيروا الى موضعهم بعد الدخول ثم يبدأون بعد ذلك فى الكلام . وعنــدما يحدث مثل هذا الأمر ، نجـد

إن هناك قطعا فى سير المشهد . وحينما يتضمن فصل عددا من الداخل كالفصل الأول مثلا ، فان التأثير العام الناتج من الوقفات للجمل غير الهامة هو التردد والاهتزاز . والواقع ان الكلام الذى يصاحب الدخول قلما يكون على جانب من الأهمية بحيث يستدعى ايقاف الشخص وحينما يحدث هذا فينبغى ايقاف الممثل عند الباب للحصول على التأثير المركز المطلوب ثم نجعله يتحرك نحو جملته الثانية . لكن جملا مثل الجمل التالية يمكن القاؤها اثناء تحرك الشخصة :

– لقد أقبلت ومعى بعض جيلاتين النبيذ للسيدة البائسة جونز

– هاللو أنا . ما رأيهم فى حديقتك ؟

– كيف حالك يا سيد نيل ؟ وانت يا مدام نيل ! الخ ؟

وغالبا ما يكون لدى الشخص الداخل جملة يقولها . ومن الأسهل على الممثل ان يلقى جملته الاولى عند الدخول . أحيانا فقط يكون لدى شخص على المنصة كلام يقوله لشخص داخل . فاذا حدث ذلك ، فينبغى على الشخص الداخل أن يستمر فى الحركة الى أن يصل الى وضع على المنصة طوال الوقت الذى يكون الممثل الموجود على المنصة يوجه اليه الكلام . ومن شان ذلك أن يمنع الشخص الداخل من ان « يعلق » مدة أطول مما ينبغى قبل ان يقول أول عبارة عنده .

هـ – العبور والحوار .

يتم العبور والحركات عادة أمام الشخص الآخر الذى تخاطبه الشخصية . وهذا سبب آخر لضروره تحرك المتكلم مع العبارة التى ينطقها . فاذا تم عبور وراء ممثل آخر ،فان الشخص المتحرك يخرج من مركز الاهتمام وتضعف قوته فى جذب الانتباه . ولكن بحركته مع عبارته وعبوره امام الشخص الآخر ، فانه يستطيع أن يستوقف أو يستعيد هذا الانتباه حتى يكون قد انتهى من كلامه ويسمح فى الوقت نفسه للشخص الآخر بان يلفظ التلميحة التى سيبدأ عندها كلامه ويستمر الانجذاب والاهتمام بالمشهد . وتقوم الشخصيات الثانوية كالخدم بالعبور فى أعلى المنصة بالنسبة للشخصيات الرئيسية .

و – الخروج والحوار .

حين يغادر شخص خشبة المسرح ، يكاد يكون من الأفضل دائما له أن يكون على مقربة من مكان الخروج عندما يقول آخر جملة فى دوره .

وثمة طريقة مألوفة يمكن للممثل بمقتضاها ان يقول جزءا من كلامه ثم يعبر المنصة ثم يقول بقية كلامه عند باب الخروج . وحتى اذا لم يسلك الممثل هذا السبيل عند خروجه فعليه مع ذلك أن يلقى آخر عبارة عنده بالقرب من منتصف المنصة مثلا لم يخرج وعلى المخرج أن يعنى بألا يكون العبور الى مكان الخروج طويلا أكثر مما ينبغى والا يوقف سير الجمل وتدفق المشهد .

فاذا كان ثمة خروج هام وكانت له قيمة من حيث ارتباطه بجملة فكاهية أو حركة هزلية ، فعلى الأشخاص الباقين على المنصة أن يوقفوا كلامهم حتى يتم الخروج . كما يجب عليهم ان يوقفوا كلامهم اذا كان الشخص الخارج ليس مفروضا أن يسمع ما يقال بعد مبارحته المنصة . ان التدفق السلس للمشهد على درجة من الأهمية بحيث انه ما لم يوجد سبب محدود وهام لخروج مؤكد (مركز عليه للأهمية) ، فلا يجب أن يوقف الحوار بالنسبة للممثلين المغادرين للمنصة .

(٤) علاقة الحركة بالحوار فى مشهد حركى :

لا بد من الاهتمام والعناية بالعلاقة بين الحركة والحوار فى المشهد الحركى ، وكذلك بتصميم هذه الحركة حتى يمكن الحفاظ على النص . وقد ينمو المشهد الحركى من الشخصية او المزاج العاطفى أو أسلوب المسرحية . ويتوقف انضباطه ونمطه وتنوعه على طبيعة الموقف .

وعند اداء المشهد الحركى يجب تنظيم الحركة فى نمط محدد . وهذا امر بالغ الأهمية حتى لا يرتبك النظارة . فالمشهد الحركى غير المنظم يجعل النظارة فى حيرة بالنسبة للمكان التالى الذى سيتجه اليه الممثل وبذلك يشرد انتباهها وينصرف اهتمامها عن النص . وقد يكون النمط هو الذى يقرر للمشهد من تكرار حركات مصممة ومخططة تخطيطا محددا فى قالب مثلث أو خطوط مستقيمة او اى شكل منتظم يعبر ، على نحو أفضل ، عن طبيعة الموقف . فاذا وضع هذا النمط بطريقة لا تضايق ، فاننا نجذب انتباه الجمهور ونشده الى ما يقوله الممثل لا الى ما يفعله .

وقد تتم الحركة بمعرفة الشخص المتكلم ، وفى هذه الحالة يؤكد هو جمله التى سيقولها اما بالوقوف قبل أن يتكلم او بالتكلم مع الحركات القوية فقط . اما الآخرون فعليهم اذا كان لديهم ما سيقولونه أن يتكلموا أثناء أدائه للحركات الضعيفة .

بل من الممكن ان تتم الحركة بمعرفة الشخص الذى لا يتكلم ، وفى هذه الحالة ينبغى على الشخص المتحرك ان يؤكد عبارات المتكلم عن طريق ما يؤديه من حركة .

ورغبة فى تغطية التصرفات العامة ، الخاصة بمعالجة مشاكل مشاهد حركية ، فاننا سوف نتناول التكنيك الخاص بالحالات التى تصبح الحركة فيها ضيقة .

أ ـ وضع الممثلين :

يوضع الممثل غير المتحرك فى منطقة قوية باسفل المنصة بعيدا بقدر الامكان عن الشخص المتحرك . ويوضع المتحرك فى مناطق ضعيفة . ويمكن ان تكون حركته من أعلى الوسط الى الأسفل يسارا على وجه التقريب .

ب : عبارات الممثل غير المتحرك :

تنطق عباراته بصوت عال وكذا اثناء اداء المتحرك حركة ضعيفة وحين يكون المتحرك فى وضع جسمى ضعيف . ولكى يجلب الممثل غير المتحرك لنفسه تاكيدا كافيا ، يجب عليه أن يؤدى حركة خفيفة قبل أو بعد عباراته ، حسب مقتضى الحال . وفى الحالات التى تكون فيها عبارات الشخص غير المتحرك هامة بصفة خاصة ، ينبغى على المتحرك أن يتوقف عن الخطو وأن يشغل نفسه أحيانا بالعمل التمثيلى المصاحب .

حـ ـ عبارات الممثل المتحرك :

يقوم الممثل المتحرك بتاكيد ما يقول من عبارات بالتوقف وبايقاف الحركة مفسحا المجال للكلام ثم يعاود سيره على نحو أسرع . وقد يلجا الى تاكيدها بالتحدث مع الحركات القوية مثل الذهاب الى أسفل المنصة أو السير من اليسار إلى الوسط . وقد يتكلم وهو يتخذ وضعا يتيح فيه الرؤية الواضحة للنظارة أو قبل الاستدارة اذا كان مقبلا على حركة ضعيفة . ولابد له من اتباع أساليب متنوعة فى تاكيد عباراته وذلك بالأخذ بما سبق أن ذكرنا من طرق لذلك .

د ـ تخطيط الحركات :

على الممثل أن يستخدم شكلا أو قالبا منظما للحركة كالمثلث

مثلا . وقد تمضى الحركة من اعلى الوسط الى الأسفل يسارا ثم مرة اخرى الى اعلى الوسط . ويجب ان ترتبط هذه الحركة بالعبارات . وما أن ينتهى من شكل الحركة والنمط الذى سوف تتخذه ، عليه ان يقوم بحركة تخرج عن النمط الاساسى لمجرد التنويع . ولا يجب مع ذلك المغالاة فى مثل هذا النهج والا لأصبح الخطو غير منتظم وموبكا . ومرة اخرى للممثل اذا اراد التنويع ان يستخدم اوضاعا جسمية مختلفة واوضاعا مختلفة فى نطاق النمط لالقاء العبارات . ومع تطور المشهد يجب زيادة سرعة الحركة او تخفيضها والأمر يتوقف فى ذلك على ما اذا كان المشهد يتطلب نهاية متدرجة فى الارتفاع أو نهاية متلاشية .

مثال توضيحى :

ا ــ اجعل كل مجموعة تعد التكتيك المبين اعلاه مستخدما حروفا أبجدية للعبارات :

أ ــ مثل مشهدا تزيد فيه سرعة الحركة مع تطور المشهد .

ب ــ مثل مشهدا تتناقص فيه سرعة الحركة مع تطور المشهد .

ملحوظة : على كل مجموعة أن تقدم نمطا مختلفا من الحركة .

تمرينات فى مشاهد الخطو :

١ ــ اجعل كل مجموعة تعد مشهدا فيه خطو يقوم بالسير فيه الشخص غير المتكلم . استخدم حروف الأبجديةللعبارات .

٢ ــ مشهد سير فى مسرحية « زوجة زوجها »للكاتب المسرحى ا . توماس الفصل الثانى ــ ص ٦٧ (الناشر صمويل فرنش) ــ انظر الجزء المأخوذ من هذه المسرحية فى نهاية هذا الفصل .

المشكلة : ايرين غاضبة وتعبر عن هذا الغضب بالخطو . النافذة التى تطل منها موجودة فى أ من المنصة . العم جون مستمتع بما هى فيه من غضب وبغيظها . والمطلوب هو ان :

أ ــ تحدد مكان النافذة والممثلين .

ب ــ تحدد الجمل التى يمكن أن تتحرك عليها (معها) لتحفظ لجملها وجمل العم قوتها الدرامية .

جـ ــ اعد نمطا يواكب الحركة مع الجمل .

د ــ أعمل على ان يستمر تدفق حركتها .

هـ ــ اجعل حركاتها تتدرج فى قوتها .

و ــ احصل على تنوع فى شكل الحركة .

ز ــ اجعل الجمل التى يضحك فيها العم جون مبالغا فيها .

٣ ــ مشهد خطو من مسرحية عطيل ــ الفصل الثالث ــ المشهد الثالث ــ انظر الجزء الماخوذ منه فى نهاية هذا الفصل .

المشكلة : تاكيد جمل احد الأشخاص بحركات شخص ثان .

د ــ الحركة والتصوير التمثيل :

فى الأمثلة التى ذكرناها عن مشهد الملك سليمان والأم الحقيقية والأم الزائفة وجدنا ونحن نمضى مع مختلف الصور التى حكت معنى القصة كلها ــ أن الحركة تزحف مع عملية الانتقال من صورة لأخرى . فى هذه الحالة كانت الحركة فى المرتبة الثانية من الأهمية وكانت الصورة الناتجة هى الجزء المسيطر فى هذا التمرين الايضاحى . صحيح انه فى كثير من المسرحيات تكون الحركة بين المشاهد ثانوية الأهمية ، لكن العادة ان الحركة ذاتها بين الصور معادلة فى الأهمية للصور ذاتها فهى لا تكتفى بان تربط ذاتها بالمزاج العاطفى الشامل الكامن فى الصور بل انها تحكى مثلما تحكى الصور ذاتها .

١ ــ صفة القص الموجودة فى الحركة :

لاحظنا فى الفقرة الخاصة بالمناطق خاصية القص التى ينقلها الأشخاص سواء وهم متباعدون من حيث المسافة أم متقاربون . والآن ان للحركة الفعلية القوية التى تأتى بالشخص ا من يمين المنصة الى الشخص ب على يسار المنصة خاصية القص (أو الرواية) . والمسافة التى تفصل بين شخصين تنقص الشدة العاطفية الموجودة بينهما . لا توجد علاقة وثيقة أو قوية . وكلما أصبحا أكثر اقترابا من بعضهما فى أى حالة وجدانية ، تزداد أوضاعهما قوة وشدة . ومن ثم تصبح أكثر اقترابا من الذروة : فيصبح الحب أكثر حرارة والغضب أشد عنفا ، والموقف اكثر شدة وتركيزا . هذا التغير فى العلاقة الوجدانية هو ما يطلق عليه مصطلح « التدرج نحو الذروة » .

وفى الفقرة الخاصة بالتقطيع ، وجدنا فرصا لتنويع الأوضاع . وهذا الكلام الذى قلناه يصدق على التصور . فكلما ازداد الأشخاص اقترابا من بعضهم كلما زادت الشدة الوجدانية للحركة ومن شأن ذلك أن يؤدى الى ذروة المشهد وفى الوقت نفسه يساعد على زيادة وضوح معنى المشهد ومغزاه .

٢ ــ تخطيط نمط الحركة للحصول على خاصية القص .

لقد عرفنا كيف أن وضع شخصياتنا لتصوير العلاقة الوجدانية يساعدنا على الوضع الثابت لأناس فى مشهد . وسنرى الآن كيف أن تغيير العلاقة الوجدانية ما بين شخصية وشخصية اخرى يعطينا حركة للمشهد كله .

ا ــ المشهد :

لنتصور مشهدا بين مشرف فى اصلاحية واحد الأحداث فيها . لقد امسك المشرف بالحدث فى وضع يؤدى به الى الاعتقاد بأنه كان يحاول الفرار . يظهر الحدث فى اول الأمر مشاكسا وعدوانيا والمشرف حازما وقاسيا . واذ لم يستطع المشرف بهذه الطريقة أن يحمل الحدث على الاعتراف ، يحاول بعد ذلك استمالته على الكلام بأن يمنحه ثقته ويقوم بعمل ودى نحوه بأن يضع حوله ملاءة يتدفأ بها ، اذ الوقت ليل والطقس بارد .

الحدث لا يستجيب ويستدير للمشرف ليقول له رأيه فيه وفى الاصلاحية وفى الحياة بصفة عامة . ان موقفه اتهامى تماما . وهو جرىء وصريح لأنه يعرف انه على اية حال سوف يتلقى اقسى العقوبات .

ثم يحاول المشرف أن يكسب ثقة الحدث بان يحكى له بعض الحوادث التى مرت به فى حياته . يبدى الحدث اهتماما . ويتضح له مما افشاه المشرف انه كان يوما فى نفس الموقف . الحدث يرق ويلين ثم يعترف . يبدى المشرف محبته ونيته فى الاهتمام بالحدث مستقبلا . ويوافق الحدث على أن يعمل الشىء القويم وأن يكون صديقا ومعينا للمشرف .

ب ــ التحليل :

١ ــ سنجد عند التحليل الدقيق أن هناك خمسة تغيرات واضحة للعلاقة الوجدانية فى هذا المشهد . وتبعا لذلك فهناك خمس تصورات واضحة للمشهد . وأن الانتقال من صـــورة لصورة سوف يعطينا الحركة .

٢ ــ أولا لدينا الشخصيتان المتعارضتان وقد وضعت كل منهما بطبيعة الحال فى وضع مقابل للآخر فى أقصى طرف المنصة .

٣ ــ ويأتى التغير التالى فى الحالة الوجدانية حين يتوسل المشرف للحدث . أنه سيتجه الى الحدث ويقترب منه ، واذ لا يلقى نجاحا فى مـــسعاه يعود الى مكانه .

٤ ــ الحالة الوجدانية التالية للحـــدث هى حالة الهجوم على المشرف . وتبعا لذلك ومع تطور هذا الجزء من المشهد ، يقترب من مكانه درجة درجة متجها الى حيث المشرف . ومن حيث أنه حتى النهاية سيكون موقفه معاديا فانه سيعود الى موضعه الســابق .

٥ ــ الحالة التالية هى حين يحكي المشرف قصة حياته للحدث أنه يقطع جزءا من المسافة فى اتجاه الحدث ولكنه يستدير عنه لأن القص صعب عليه بحيث أنه لا يستطيع أن يحكى للصبى ما يريد مباشرة . وهو يذهب اليه جزئيا لأنه أكثر تعاطفا الآن عن ذلك قبل . وفى أثناء قيام المشرف برواية الحكاية يندمج الصبى تدريجيــا ويستغرقه الكلام ، وقد كان فى البداية غير مكترث ، وشيئا فشيئا يزداد اقترابا من المشرف . ومن ثم فهو يبــدأ بان يكون فى صورة المتباعد ثم يستدير ببطء ويمضى فى اتجــاه المشرف .

٦ ــ ثم فى الجمل الأخيرة التى يصبحان فيها أكثر تفاهما ، يكونان سويا فى نفس المنطقة فى وسط المنصة ، ربما وهما يتصافحان .

من هذا المثل يتضح لنا أن التغير فى العلاقات الوجدانية بين شخصين أو أكثر على خشبة المسرح يؤدى الى نمط محدد وارتباط محدد ما بين التصور الوجدانى الاســــتاتيكى (الثابت) والحركة . وسوف نناقش هذه النقطة عند الكلام على الحركة المدفوعة بباعث من خلال نمط الشخصية .

فاذا وضع ممثل فى صورة مع العلاقات الصحيحة بالأشخاص

الآخرين فى المشهد وفى الوضع الجسمانى السليم بالنسبة للمزاج (العاطفى) الذى سيؤدى فيه الكلام وكانت الحركة صحيحة بالنسبة للتحولات والتغيرات الخاصة بالعلاقة الوجدانية ، فانه يقرأ دوره فى المشهد تلقائيا بذكاء وعمق وجدانى اكبر مما لو كان فى الصورة الخاطئة او بدون صورة على الاطلاق .

هـ ـ تفاصيل فنية تتعلق بالحركة :

١ ـ تكوين (ذروة) مشهد بالحركة وحدها .

أ ـ الطرق :

عند الوصول بمشهد الى ذروته ، فان الصوت والتمبو (الايقاع) والحركة تكون جميعا لها اهميتها . ومع ذلك فالمشكلة التى تعنينا الآن هى التمرس على بناء ذروة مشهد باستخدام الحركة وحدها . وسوف تؤدى الحركة هذه الغاية اذا زدنا من الكمية والحجم ، غير القيمة والوضع والتوتر واستخدام التباين .

وفيما يلى ضرب واحد لاستخدام هذه الطرق :

١ ـ زد طول الحركة بادئا بالحركة القصيرة ثم الأطول .

٢ ـ زد عدد الأشخاص المتحركين .

٣ ـ استخدم حركة متباينة .

٤ ـ استخدم حركة اقصر .

٥ ـ انتقل من أوضاع جسمية ومستويات ضعيفة الى اوضاع ومستويات قوية .

٦ ـ زد شدة الحركة .

٧ ـ استخدم مناطق اقوى .

٨ ـ زد عدد الأشخاص الذين يعبرون امام بعضهم بعضا .

٩ ـ زد كمية الحركة الصغيرة .

١٠ ـ انتقل من الحركة الفردية الى حركة المجموعة .

مثال :

استخدم الترتيب الموضح أعلاه فى بناء ذروة مشهد بالحركة وحدها .

استخدم خمسة اشخاص فى البداية ثم عشرة .

ب — صيانة الحركة :

في بداية مشهد يتطلب بناء (بناء ذروة) سوف نجد ان الأهمية الموجودة في صميم المشـــــهد تكفي في ذاتها بحيث ان كمية التقطيع المطلوبة تكون صغيرة بالقياس الى كمية وسرعة التقطيع اللازمة في الجزء الأخير من المشهد . وان التحكم في طرق البناء للذروة ونسبة التقطيع تعتمد هي الاخرى على الشخصيات التي قد تكون اولا تكون قادره بذاتها على تماسك المشاهد . ولذا فعند بناء مشهد يجب ان نحذر استخدام كل ما لدينا من وسائل في وقت واحد ، وانما الأجدر أن نمضي خطوة بخطوة تؤدي الى بلوغ الذروة في سلاسة بالنسبة الى الموقف والشخصيات . وهذا أمر هام وضروري لصون الحركة وتحقيق التنويع .

٢ — الحركة المتوازية والمضادة :

ينبغي تجنب الحركة ، المتوازية والمضادة ، وهما على التوالي تحرك شخصين في اتجاهين متماثلين او متضادين مباشرة في نفس الوقت . ومع ذلك فهذه الحركات ذات تأثير وفعالية احيانا في الكوميديا او الهزلية . وان اى تأخير طفيف في حركة شخص واحد سوف تقطع الحركة المتوازية والمتضادة . وككل قاعدة اخرى ، فهذه لها استثناءات خاصة .

٣ — الحركة المتباينة :

يمكن استخدام هذه الحركة غالبا لتحقيق ميزة وفعالية اكبر . قارن جمعا من الغوغاء منتصرا متجها الى يمين المنصة بشخص وحيد ماض الى يسارها منهزما . ان التباين بين حركتين يرفع من قيمة كل منهما .

٤ — معالجة المشاهد العنيفة :

ما لم تكن تخرج عن عمد مشهدا من هذا النوع لما فيه من عنصر الرعب ، فينبغي تخفيف حدة المشاهد العنيفة ومزجها بقوام المسرحيــة كلها .

ففي القتل ينبغي التدرج في بنـاء المشهد السابق على عملية القتل ذاتهـا وكثيرا ما يتم ذلك عن طريق الحـركة على أن يتبعهـا القتـل

بسرعة . وبصفة عامة ينبغى ستر التنفيذ الفعلى للعملية بأستخدام منطقة ضعيفة . ويجب ان يسقط جسم القتيل خلف الأثاث او فى اى مكان آخر بحيث تُغطى جزئيا ما لم يكن من المهم جعله مرئيا للنظارة فى المشهد التالى . ونفس هذا الكلام يصدق على الانتحار عن طريق اطلاق الشخص النار على نفسه ، الذى ينبغى فى معظم الأحوال اخفاؤه بجعل ظهر الممثل فى مواجهة النظارة وبجعل المشهد يجرى فى منطقة ضعيفة . راجع ما قلناه فى الفصل الرابع عن « التكنيك المسرحى الأساسى للممثل » فيما يتعلق بطريقة أداء الممثل لعملية اطلاق النار والطعن والانتحار .

* ـ معالجة المشاهد الغرامية :

ا ـ مبادىء عامة :

نحتاج مع الهواة الى الاستفادة من القيمة التى تنطوى عليها المناطق العلوية الرخوة لمشاهدنا الغرامية . هنا يندمج الممثلون فى الصورة ويضيفون مزيدا من المذاق الرومانتيكى للمشهد ويصبحون أقل احساسا بأنفسهم وتركيزا عليها مما اذا كانوا فى اسفل المنصة فى اتصال وثيق بالنظارة .

وينبغى أن يأخذ المخرج فى الحسبان دائما ان معنى عاطفة الحب ينبغى اثارته وحفزه فى النظارة بدلا من الممثلين . ويمكن ان يتم ذلك عن طريق التصور الرومانتيكى . ونحن نحتاج لأن نصور على نحو اكثر وضوحا من حيث أن ذلك من شانه ان يستحوذ على اهتمام النظارة ويركز على الجمال المحض لعملية التصوير وسوف يميل الى أن يجعل الممثلين اقل شعورا بأنفسهم بتركيز أذهانهم على العمل التمثيل المصاحب . كذلك فى الأوضاع الرومانتيكية سوف يتاح لهم ان يقرأوا عباراتهم بمزيد من الاحساس .

والمبدأ الثالث الذى ينبغى الاهتمام به فى مشاهد الغرام هو تاجيل عملية الاحتضان الفعلى الذى يصل الممثلون اليه فى نهاية المشهد . وفى احيان كثيرة نجد أن المخرجين يضعون الممثلين فى المنطقة السفلية من المنصة ، اما بالوقوف فى وسط المنصة او بالجلوس على كنبة طوال مشهد بأسره ، فى حين يمكن أن يبدأ مشهد المطارحة الغرامية والممثلون متباعدون نوعا . وبعد ذلك يمكن أن تكون الحركة المصاحبة

للمشهد بحيث تجتذبهما الى بعضهما فى بطء ثم تجعلهما يقتربان رويدا رويدا ، متجهين من الجانبين البعيدين للمنطقة المستخدمة ليجرى عليها المشهد . وبهذه الطريقة يكونان فى موقف اقتراب فعلى وثيق لكن لمدة قصيرة فقط فى نهاية المشهد .

واذا أمكن تنفيذ عملية التصوير الرومانتيكى فى ثبات فان الاحساس بهذا المشهد الغرامى سوف يظل مع النظارة بصفة مستمرة .

ب ـ مثال تطبيقى :

كمثل على هذه المبـــادىء ، دعنا نعد التصور والحركة لمشهد حب .

وليكن تمثيل المشهد حول كنبة موضوعة فى اعلى المنصة من الوسط والى اليمين قليلا . (فاذا كان المشـــهد سيؤدى والممثلون واقفون ، فمن الممكن تمثيله خلف مقعـد أو مائدة . لكن ينبغى على أى حال ان يتم فى منطقة رخوة) . ويمكن للفتاة ان تجلس فى وسط الكنبة فى اول المشـــهد ويمكن للفتى ان يقف فى الجانب الايمن من المنصة حين يبدا المشهد فى أن يتخذ اهمية غرامية . ويستطيع العبور من حيث يقف الى الطرف الأيمن من الكنبة . ويمكنه أن يبقى فى مكانه هذا لبضعة جمل من دوره . ثم يمكن أن يتحرك بطول الكنبة من الخلف حتى يميل عليها من خلف الفتاة . من هذا الوضع يستطيع أن يدور حول الطرف الأيسر للكنبة ويقف هناك . بعد ذلك بوسعه ان يجلس على ذراع الكنبة ثم على الجانب الأيسر للكنبة ذاتها . وتستطيع الفتاة أن تجد فى يسر الجمل التى سوف تسمح لها بالتحرك عليها الى الجانب الأيمن من المنصة . بعد ذلك يستطيع الفتى أن يتحرك نحو الوسط ثم يقترب اكثر من الفتاة حتى يصبح فى الجانب الأيمن منها . ثم يضع ذراعه على ظهر الكنبة ثم يتناول يدها اليسرى فى يسراه ثم يرفع ذراعه من على ظهر الكنبة ويهبط به على كتفها ، واخيرا يمكنه أن يقبلها .

هذه الطريقة لمعالجة مشهد غرامى ممكنة فى كثير من الأحوال سواء كان المشهد يمثل حول الكنبة أم لا . وكثيرا ما تؤدى المشاهد الغرامية حول بيانو أو مدفئة او مقعد كبير او منضدة او عند نافذة ، او فوق الدرجات الدنيا من سلم أو عند مدفئة وكنبة معا، وهكذا .

لكن فى جميع هذه الحالات ينبغى تأجيل العنــــاق الفعلى عن طريق التصاعد فى بناء الأوضاع الرومانتيكية التى تؤدى الى تقريب العــاشقين من بعضهما على نحو متزايد .

وبالنســـبة للهواة (من المخرجين) ثمة مبدأ طيب ينبغى عليهم التمسك به وهو أن يجعلوا المشهد الغرامى يدور حول قطعة من الأثاث بدلا من الوقوف فى منتصف المنصة . وبالاضافة الى ذلك من حسن السياسة أن يتم العناق من وضع الجلوس بدلا من وضع الوقوف . راجع ما قلناه فى الفصل الرابع عن تكنيك الممثل فى العناق والقبل .

تمرينات فى التفاصيل الفنية المتعلقة بالحركة .

١ ــ كون مشهدا تجريديا بالحركة وحدها

٢ ــ كل مجموعة تقوم باداء مشهد قتل بأسلوب البانتوميم باستخدام سلاح .

٣ ــ تقوم كل مجموعة باداء مشهد غرامى بأسلوب البانتوميم ؛ بحيث يكون مختلفا عن المثل الذى استخدمنا فيه الكنبة .

(و) الانواع العامة للحركة :

١ ــ القصة :

قد تستخدم الحركة للتعبير عن قصة المسرحية . وفى هذه الحالة ينص المؤلف المسرحي على ذلك ٠ وهى تغطى حركات دخــول الشخصيات وخروجها واخفاء الاشياء والذهاب الى نافذة للتطلع منها وتقديم الطعام والشجار والرقص . وهى الحركات الواضحة للحــدث الضرورى فى تطور القصة . والحركات الموضحة للعبـــارات تنتمى لهذا النوع من الحركات .

امثلة :

١ ــ دخول الدبوك فى مسرحية شانتكلر .

٢ ــ حركة السيدة برامســون فى مسرحية « يجب أن يهبط الليل » فى المشاهد التى تبدو فيها وقد أنتابتها الهيستريا .

٣ ــ مشهد المبارزة فى مسرحية هاملت .

(٢) الخلفية

وهذه هى الحركات التى تحدد المكان والموقع والجو العام . وكثيرا ما ينص عليهـا المؤلف ، ولكن المخرج هو الذى يتولاها غالبا حين يجـد أن ذلك ضرورى للتحقيق الكامل للمشهد . ومشاهد مثل مشـهد الشارع فى مسرحية الطريق المسدود ، ومشهد سطح المركب فى مسرحية « رحلة » ومشهد غرفة الاستقبال فى مسرحية «المستشار القانونى» ، تحتاج الى حركة من هذا النوع فى الخلفية .

(٣) الشخصية :

هـذه الحركات تصـور نمط الشخصـية التى تعالجها أو الحالة الذهنية للشخصية . وللتعبير عن مزاج شخصية عصبية قلقة ينبغى أن نعطيه كثيرا من الحركة مثل : الوقوف ، والجلوس ، ثم الوقوف مرة أخرى ، والتحرك هنا وهناك من جانب المنصة الى جانبها الآخر ـ الحركة لدى أبسط اسـتشارة ، ولكنها نوع من الحركة يتطلب سيطرة تتسم بالحذر (مثال لهذه الشخصية يوجد فى مسرحية « تونى فى العائلة الملكية » . ومن ناحية أخرى فالشخصية المتبلدة العديمة الهمة ، يمكن تصويرها بقليل جدا من الحركة مثل شخصية ليتين فى مسرحية « رجال وفئران » . أما نفاذ الصبر والاضطراب وعدم التيقن والخوف والعـذاب فيمكن التعبير عنهـا بالحركة المناسـبة (مسرحية اليكترا ليوربيدس) .

(٤) الحركات التقنية :

ثمة أسباب تقنية وعاطفية للحركة على خشـبة المسرح . نعنى بهذا ان الحركة يمكن أن تتم لأسباب جمالية تتعلق بحسن التكوين أو لباعث الضرورة على اخلاء المنصة وتهيئتها لعمليات الدخول والخروج .

أ ـ الحركات التكوينية :

تدخل الحركات الخاصة بالحصول على تأكيد والتى ناقشناها عند الكلام عن التكوين فى هذه الفئة . كما تدخل تلك الحركات التى نحصل بها على الثبات والتتابع والترابط أو التوازن فى التكوين . « فأخذ » الممثل للمشهد أو « اعطاؤه » للغير حركة تقنية خالصة هدفها التأكيد .

كذلك محاولة « الاستيلاء » على وضع أو تهيئة المنصة هى أيضا حركة تقنية خالصة لتحقيق تكوين متوازن — فى هذه الأمثلة نجد أن الأسلوب الحاذق للتنفيذ ينبغى ان يجعل الحركة مقبولة . أما الحركات التى تهدف الى التنويع بغرض التفتيت التعسفى (الذى لا باعث له) لمشهد من المشاهد ، والحركات التى تؤدى الى تحريك الانتباه لدى النظارة او تخفف حدة التوتر ، فكلها جميعا حركات تقنية . وفى المسرحيات الواقعية ينبغى أن تكون الحركات التقنية مستندة الى باعث ، كما يجب ربطها مباشرة بالحمل .

ب — الحركات الانتقالية :

المشاهد الانتقالية فى المسرحية تتعلق عادة بالدخول والخروج . ويجوز خلالها ان نغير أماكن الممثلين الى مواضع مؤثرة توطئة للحدث التالى . وبالاضافة الى ذلك فان مثل هذه المشاهد تتطلب بعض الحركة التى ترمى الى ملء الفراغ فى هذا الوقت (مثل الخطو الذى يشير الى الانتظار والتوقع والسير الى قطعة من الأثاث أو المدفئة) ومن شأن مثل هذه الحركات أن تبعث الحياة فى الموقف حتى يبدأ المشهد الجديد .

ذ — بواعث الحركة :

الحركة التى تستخدم للتعبير عن القصة ، أو الخلفية ، أو لشخصية ، يمكن أن تكون ذات باعث أو بلا باعث ، والأمر يتوقف على النص الذى سيتم اخراجه . اما الحركة التى لا باعث لها فنسميها حركة تعسفية . وهى ذات طبيعة فنية وعقلية ، فى حين أن الحركة ذات الباعث أو الحركة الواقعية فذات أساس اكثر عاطفة . لهذا السبب نقول انه كقاعدة عامة نجد أن الحركة فى الكوميديا أكثر تعسفا منها فى التراجيديا .

وهناك طرق عديدة يمكن بها معالجة بواعث الحركة على خشبة المسرح . فالأولى هى التى ترتبط بالحركة التعسفية الخالصة . أما الثانية فهى ذلك النوع من الحركة ذات الباعث الأكيد والتى تشمل المتابعة الواقعية والمتابعة السيكلوجية والحركة التى تكون نتيجة لنمط الشخصية أو التصميم الأساسى .

٢ ـ الحركة المستندة الى باعث :

(ا) المتابعة الواقعية :

٢ ـ الحركة المستندة الى باعث :

(أ) المتابعة الواقعية :

فى المتابعة الواقعية يجب أن يكون للحركة هدف توجه اليه . فى هذا يكون الباعث (الدافع) واضحا ومحسوبا بدقة . وتتطلب المتابعة الواقعية ان يعرض الممثل كل خطوة فى الحركة بحيث لا يكون ثمة شيء زائف فيها . وهذا النوع من الحركة ملائم لمسرحيات ابسن ، وأونيل ، وماكسويل اندوسون ، وهى مسرحيات تقوم على ثراء وصدق فى الشخصية والموقف. وكثير من الميلودرامات تستخدم الحركة الواقعية الكثيرة التفاصيل بالنظر الى مقتضيات الموقف فيها .

وحتى فى مثل هذه المسرحيات فان الحركة الفنية البحتة لا بد وأن تتابع واقعيا . وبمعنى آخر فان الثبات يقتضى ألا تصبح الحركات الفنية من النوع التعسفى الخالص . ولنقل انه من المهم لأسباب فنية أن تجعل الشخصية تعبر من منطقة لأخرى . ولكى يعطى المخرج متابعة واقعية لهذه الحركة يجب عليه أن يجعل الشخصية تبدأ بالاتجاه الى رف الكتب كى يأخذ كتابا بداهة ، لكن عليه أن يوقفه فى الطريق ليتكلم ، تاركا الباعث على الحركة دون تحقيق . وهكذا يكون المخرج قد أوجد باعثا للحركة التى نفذت لأغراض فنية فقط . والواقع أنها حركة تعسفية ، لكن الباعث أضيف اليها لكى يندمج فى المتابعة الواقعية الشاملة للمسرحية كلها . وفى المسرحية الواقعية لا بد أن يكون لكل حركة دافع بطريقة أو بأخرى ، وحتى ولو لم يتم التوصل اليه أو لم يتحقق . وهذا الدافع كما رأينا قد يكون الشروع فى الذهاب الى مكان ما أو الجلوس أو المغادرة وما الى ذلك . أما حركات الخلفية فى المسرحيات الواقعية فينبغى أن يكون لها متابعة حركية هى الاخرى .

(ب) المتابعة السيكلوجية للحركة :

هذه هى الحركات التى يكون الدافع لها المحتوى العاطفى والعقل للعبارة أو التعبير عن الشخصية . وقد سبق أن نوقشت هذه الجوانب ضمن موضوع علاقة الحركة بانواع العبارات وكذا عند الكلام عن

الحركات التى تصور الحالة الذهنية للشخصية · وهى الحركات التى يمكن بها ايضاح التغيرات التى تطرأ على تفكير الشخصية · وتوضح هذه الحركات كذلك التغيرات التى تحدث فى علاقات الشخصية وهى بهذا الوصف تصور فى الفعل بوضوح المواقف الذهنية والوجدانية للشخصيات تجاه بعضها البعض ·

(ج) الحركة التى تتم كنتيجة لنمط الشخصية :

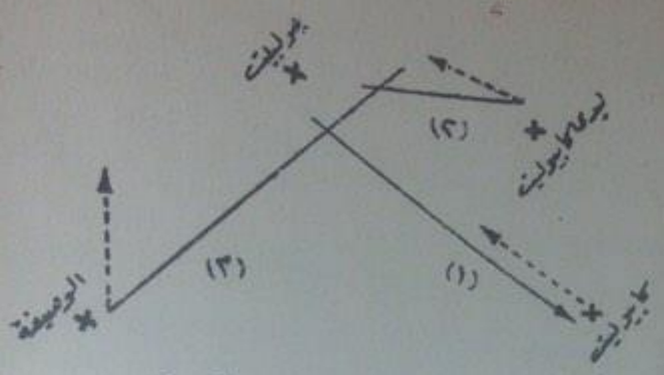
ترتبط أنماط الشخصية بالمتابعة السيكلوجية للحركة وتعتمد عليها · وهذه ترسم بوضوح العلاقة بين شخصيتين أو أكثر ، اما فى مشهد واحد أو خلال المسرحية كلها ، حين تعتمد القصة والموضوع على مثل هذه العلاقة المتداخلة ·

ويتحقق نمط الشخصية بالربط بين التصوير المتغير للعلاقات الوجدانية بالحركة الموحية والمشهد الذى يتم اعداده على هذا النحو لا بد وأن له نمطا محددا فى الحركة الواضحة للمشاهد ويمكن رسمها فى شكل بيانى ·

مثال :

من مسرحية روميو وجولييت : الفصل الثالث ـ المشهد الخامس الذى يبدأ بدخول كابيوليت والوصيفة ·

فى هذا المشهد تتوجه جوليت بثلاثة التماسات الى كابيوليت والى مدام كابيوليت ، والى الوصيفة · لكن التماسها يرفض فى كل مرة · وفى التأثير المتبادل بين الشخصيات الاربعة فان الدافع للفعل يأتى من ناحية جولييت · ونحن نرى على الفور أنه لكى نعكس أكبر قيمة درامية للمشهد . يجب علينا أن نترجم أو نفسر الحركة من وجهة نظر جولييت· ومن ثم فلا بد وأن يوضح نمط المشهد بطريقة تصويرية هذا النشاط الذى يتألف من فعل ورد فعل أو بلغة هذا المشهد ، ينبغى أن يوضح جانبى الالتماس والرفض · ومن المؤكد أننا لو جعلنا كلا من هذه الشخصيات الثلاث يذهب الى جولييت ، لفقدنا مغزى المشهد · ويبين الرسم التالى النمط الذى يتخذه المشهد بحيث يعبر أفضل تعبير عن طبيعة الموقف · والخطوط المرسومة منه تحدد حركات جولييت ·



تمرين فى الحركة التى تتم كنتيجة لنمط الشخصية :

(د) الحركة التى تتم كنتيجة للتصميم الاساسى :

يشبه أنماط الشخصية التصميم الاساسى الذى يمتد عادة ليشمل فصلا باكمله بدلا من أن يقتصر على مشهد واحد · وبالاضافة الى ذلك ، فانه قد لا يهم كثيرا توضيح العلاقات المتغيرة ما بين شخصية وأخرى بطريقة تصويرية قدر اهتمامه بتصوير علاقة الشخصية بمجموعة أو بقوة · وتصوير ذلك يتم عادة بوضع الشخصية فى موقع معين على المنصة ويوضح بالحركة الموحية القوى المضادة القادمة نحوه أو المبتعدة عنه ، أو قد توضح الشخصية الرئيسية وهو يتحرك مبينا نفسه فى علاقته بالقوة الثابتة بقدر الامكان ·

وعند الوصول الى التصميم الاساسى فاننا نحدد أولا معنى الفصل ثم نترجم هذا الى مساحات ومسطحات وخطوط وتاكيد وما الى ذلك بحيث يكون تكوين الفصل معبرا عن الفكرة · فاذا ترجم ذلك الى حركة فانه يعطى التصميم بالنسبة للفعل الرئيسى فى الفصل أو مسرحية بأسرها · وسوف تكون هناك مشاهد ثانوية تتخذ طريقا منحرفا عن التصميم الاساسى ، لكننا سوف نلاحظ أن هذه المشاهد بذاتها تشكل فى صميمها انحرافا عن الفكرة الاساسية للفصل · وفضلا عن ذلك فلا بد أن يكون للتصميم تنويعات حتى لا يبدو بالغ الوضوح · ان الصفة الصارخة

الشديدة الوضوح لمثل هذا التصميم فى مسرحيته ، يتفاوت بالتناسب مع الغموض الموجود فى النص المكتوب · ان مسرحية سترندبرج «مسرحية الحلم» ومسرحية ايفرنوف «حياة الانسان» ، ومسرحية اوكيزى «من خلال الابواب» يمكن أن تتضح للجمهور من خلال تصميم أساس قوى · ومن ثم فان التصميم الاساسى هو نمط رمزى ·

امثلة توضح الحركة التى تتم نتيجة التصميم الاساسى :

ناقشنا فى موضوع التصوير التخيل الاستعمال المتغير للمستويات كما عولجت فى عرض مسرحى لمسرحية «سوفوكليس اوديب ملكا» لابراز الخطوات المطردة التى انتهت بسقوط الملك · ويبين التصميم الاساسى الموضوع للمسرحية كلها بطريقة تصويرية ، العلاقة المتغيرة بين اوديب والقوى التى تلقى بثقلها عليه ·

راجع هذا القسم الخاص بالتصوير فيما يتعلق بمعالجة التصميم ·

وضح بالرسم وعلى الورق هذه المعالجة للتصميم الاساسى لمسرحية «اوديب ملكا» ·

(س) تأثير الحركة على المزاج :

الحركات التى تنطوى على فكرة او توحى بها ، ذات قيمة تصويرية خاصة بها ، مثل تلك التى أوردناها مسبقا فى هذا الفصل · وهى أيضا الحركات التى تسهم فى التعبيرات المزاجية · ولكى نقيم هذا الكلام بطريقة افضل ، حيا نعتبر الحركة امتدادا فى وقت الخط والكتلة والشكل ، التى تخلق بتشكيلاتها المنوعة مزاجا عاطفيا او تثير استجابة وجدانية فى النظارة · وعندما ناقشنا التأثير المزاجى للخط والكتلة والشكل فى التكوين ، أخذناه من وجهة نظر ثابتة · ومع ذلك فالمسرحية عند العرض على المنصة ، هى فعل وينبغى النظر الى التأثير المزاجى المتحقق على نحو ديناميكى وذلك برؤية هذه الخطوط والكتل والاشكال فى حال الحركة · والرشاقة التى يصورها استعمال الخطوط المنحنية على خشبة المسرح ، كثيرا ما توجد فى اندفاع منحنى الحركة الحقيقية منها فى الشكل الثابت · كذلك فى الكتلة فى الحركة والشكل فى الحركة · وفى جميع هذه الحالات فان التأثير المزاجى الناتج يوجد فى التكوين ، لكن فى التنفيذ الفعلى على المنصة ، تتحول الى تكوين متدفق أى الى حركة ·

١ - الخط الدرامي والتعبير عنه في الحركة الدرامية :

كما ان الخط فى التكوين يمكن تقسيمه الى افقى ورأسى ومائل ، كذلك الحركة على المسرح يمكن أيضا تقسيمها الى هذه العناصر ، ويمكن معالجة هذه الحركات على نحو مستقيم ومنحنى أو متقطع للحصول على مختلف التاثيرات المزاجية المرغوبة . ويكفى أن نراجع ما قلناه عن الكلام على الخط فى باب التكوين (والتكوين) لنحلل التاثيرات المزاجية لمختلف الحركات بتنويعاتها وتركيباتها ، لانها ليست أكثر من هذه الخطوط فى حال من الحركة . ومع ذلك فالحركة الرأسية عند التنفيذ على خشبة المسرح يمكن أن توجد فقط كحركة من مستوى الى مستوى ؛ أما الحركات لمستويات اعلى ، وهى حركات قوية ، فلها نفس قيمها ذات المفهوم كتلك التى ناقشناها عند الكلام عن الخطوط الرأسية . وقد تكون مثل هذه الحركات كذلك من مستويات أعلى الى مستويات أدنى نعبر بها عن الهزيمة وفقدان الامل والخيبة وضياع الابهة والكرامة وبمعنى آخر كل ماهو متضمن فى الحركة الضعيفة .

٢ - الكتلة والتعبير عنها في الحركة :

يتوقف أثر الكتلة فى التكوين على عدد الاشخاص المستخدمين وعلى طريقة معاملة هذه المجموعة فيما يتعلق بالمسافات الفاصلة بين أفراد المجموعة وكذا على أوضاع الجسم التى يتخذونها . وفى الحركة نجد لدينا العامل الاضافى من الكتلة فى حركة . فالكتلة الثقيلة وهى تتحرك فى اتجاه واحد تخلق قوة وتصميما ، بمقارنة نفس هذه الكتلة وهى تدور كالطاحونة فى اتجاهات مختلفة توحى بالقلق ، وعدم الاستقرار ، أو الهياج والاضطراب .

٣ - الشكل معبرا عنه في الحركة :

يمكن القول كذلك بان مختلف ترتيبات الشكل فى التكوين توجد فى الحركة ، وهو ما يحدث بالضبط مع المسرحية عند العرض . وقد تكون الحركة المسرحية منتظمة أو غير منتظمة عند التنفيذ ؛ وقد تمتد خلال كل مسطحات المنصة أو قد تقتصر الى حد ما على مسطح واحد ؛ وقد تنتشر على كل المناطق ، اذ قد تقتصر على منطقة واحدة أو اثنتين . تأمل الحركات المسرحية فى مسرحية الاعماق السحيقة : ستجد أن الشخصيات تتحرك فى شكل غير منتظم ؛ وهى تمد حركاتها من أعلى المنصة الى أسفلها؛ وتنتشر حركتها فوق معظم المناطق . ثم قارن هذه الحركات المسرحية

بتلك الموجودة فى مسرحية مثـل «الطريق الدنيوى» .. وهى كوميديا سلوكية من عصر عودة الملكية . وسنجـد أن الفطنة والرسم الدقيق للشخصية والمهارة والبراعة فى تصوير الموقف قد نقلت وترجمت بطريقة أفضل الى حركات منتظمة وقاصرة على عدد محدد من المسطحات ، وتغطى مساحات أو مناطق محددة من خشبة المسرح . وفى كل الاحوال كانت التاثيرات المزاجية المتحققة عن طريق الشكل فى الحركة هى تلك التى حللناها عند الكلام تحت عنوان التكوين .

ومع مختلف التاثيرات المزاجية للخطوط ، والكتل ، والاشكال فى الحركة تتمشى القيم الموحية لمختلف الطرق التى يمكن بها تنفيذ الحركة . وتعتبر كمية الحركة وقوتهـا او ضعفها ، وطولها واتجـاهها ، وعنفها وايقاعها ، مسائل ذات أهمية فى التعبير المزاجى الكلى .

٤ ـ كمية الحركة :

هل يجب أن تكون الحركة دائمة أم وقتية ؟ المسرحيـات الدائمة الفوران (التهييج أو الادهاش) ذات الشـخصيات التى لا تتطلب تخطيطا تفصيليا لسماتها (ومكوناتها) ، والحـوار الذى يفتقر الى التلميحات والايماءات والتعريض والفكر ، والتباين الحاد فى المزاج ـ المسرحيات من نوع الميلودراما والهزليات الصاخبة، أو الكثير من المسرحيات الدعائية ـ كلهـا تتطلب حركة دائمة . أما المسرحية ذات الشـخصيات المحـددة التخطيط ، والافكار ، ولحظات الذروة النـادرة والمزاجات العاطفية التى تستغرق وقتا طويلا وما اليها ، فانها لا تحتاج الا لحركة بين الحين والحين . ونحن نحس على الفور أن كمية الحركة المستخدمة تعتمد مباشرة على مدى ملاءمتها للتعبير عن مزاج المسرحية ، والموقف والشخصية والمكان والجو الذى تدور فيه أحداثها .

٥ ـ قوة الحركة :

هل يجب ان تكون الحركة قوية أم ضعيفة ؟ هنا ينبغى أن تاخذ فى اعتبارنا تقييم الحركة الجسـمية والحركة المسرحية على أسـاس قوتها وضعفها الذى حددناه وبيناه فى أول هذا الفصل . ومن المؤكد أن تنويعات هذه القيم تسهم فى التأثير المزاجى وهى كما رأينا عند الحديث عن قيم الخطوط فى الحوار ترتبط تماما بالانطباع النهائى للمشاعر التى تنطوى عليها العبارات . وعند تحديد التأثير الشامل للحركة القـوية والضعيفة

وما اذا كان من الارجح استخدام كمية اكبر من هذه او تلــك يجب أن ندخل في الاعتبار نوع المسرحية وطبيعة الموقف والشخصيات والجو الذى تدور فيه • فمسرحيات تشيكوف التى تدور حول عقم الحياة وتفاهتها ، مليئة بالحركات الضعيفة ، حيث أن مزاج العقم أو التفاهة يمكن تصويره بوضوح أى التعبير عنه بالحركة الضعيفة فقط • ومن ناحية أخرى ، فان الصفة المزاجية الشاملة لمسرحيات الحركة الايجابية مثل مسرحية «الطريق المسدود» تتطلب حركة قوية •

٦ ـ طول الحركة :

هل يجب أن تكون الحركة طويلة ام قصيرة ؟ مرة أخرى يجب علينا هنا أن نرجع الى المسرحية وموقفنا منها •• الخ • وســتجد أن الحركات الطويلة تحمل انطباعات بالسكينة ، القصد ، العقم ، الـكلال ، الافتقار الى الجهد العاطفي وما الى ذلك ؛ في حين أن الحركات القصيرة تعبر عن الهياج والاضطراب ، الحدة ، النزق ، الاندفاع ، السرور ، وما الى ذلك• وللحركة الطويلة سلاسة ، رقة ، سمو ، •• اما الحركة القصيرة فتتسم بالخشونة والحدة •

٧ ـ اتجاه الحركة :

هل نجعل الشخصية تتحرك ناحية اليسار أم اليمين ؟ للاجابة على هذا السؤال نحيلك على ما قلناه عن القيم والحركة من يسار المنصــة الى يمينها وبالعكس حيث ناقشنا الآثار المتضمنة فى كل •

ويرتبط بهــذه الحركات ارتباطا وثيقا الحركات المائلة من أســفل المنصة يمينا ويســارا الى أعلى المنصة يمينا ويســارا وبالعكس • وقد حللنا القيم ذات المفهوم فى هــذه الحركات فى الأمثلة الخاصــة بالحركة المائلة • واذا كنا قد حللناها تحليلا سليما ، فسنجد أنه فى المثال رقم ٢ كان الخروج المائل لكل من أ ، ب ، جـ أعلى اليمين ، فى الوقت الذى يقول فيه د فى حبور وداعا ، متحركا الى الأسفل يسارا ـ وهى حركة ليست فقط طويلة ولكنها ضعيفة فى الوقت ذاته حيث أنها تتبع مسارا من اليمين الى اليسار ، تاركة د منتصرا و أ و ب و جـ منهزمين • وعكس هذا الوضع ، فحين يخرج أ و ب و جـ فى قوة وانتصار ، فينبغى أن يبدءوا من أعلى المنصة يمينا حيث يقف د ثم يغادرون المنصة من أسفلها يمينا وبذلك لا يكونون قد قاموا بحركة قوية من منطقة ضعيفة وانما بحركة

تمضى من جهة اليسار الى اليمين • وفيما يتعلق بالتأثير المزاجي لهذه الحركات المائلة فاننا نجد ان الحركة من أسفل اليمين الى أعلى اليسار هى أضعفها جميعا ، ومن ثم فهى حركة تنطوى على هزيمة ساحقة وتردد ، ورحيل الى المجهول او الرحيل بغير رجعة •

٨ – حدة الحركة :

ما هى درجة الحدة التى نعطيها للحركة ؟ هذا يتوقف على المحتوى الوجدانى للمشهد والحالة الوجدانية للشخصية • فالعاطفة المشبوبة تنتقل بدرجة أكبر من الشدة فى الحركة والصوت على حد سواء • فالأقوال العاطفية المرتفعة التى تبدر من شخصية تقوم بحركات عديمة التأثير ومتراخية لا تقنع ولا تؤثر • ومثل هذه الحركة كثيرا ما تصاحب مشهدا موضوعا من أجل تأثيراته الهزلية أو الكوميدية •

٩ – ايقاع الحركة

والآن ، ماذا عن ايقاع الحركة ؟ هل ينبغى تأكيدها بقوة ؟ هل يجب أن تكون بطيئة ام سريعة هل يجب أن نزيد من سرعتها أم ننقصها ؟

الاجابة على هذه الاسئلة تحتاج الى فصل قائم بذاته •

تمرينات عن تأثير الحركة على المزاج :

١ – ارجع مرة أخرى للتمرينات الخاصة بتأثير التكوين على عواطف النظارة • أوصف الأثر المزاجى واشرح طريقة نقل هذا المزاج فى شكل حركة خط وكتلة وشكل •

٢ – عند ادائك للتمرينات التالية استخدم الكمية والاتجاه ونوع الحركة الصحيحة التى سوف تعبر عن المزاج والشخصيات •

(أ) ثلاثة من السجناء ينتظرون صدور الحكم • ينطق القاضى بحكم الاعدام • المحكوم عليهم يقتادون الى الخارج •

(ب) أربعة من العمال يسقطون فى حفرة لا مخرج منها فى منجم فحم • يدخل عمال الانقاذ ويخرجون بهم سالمين •

(جـ) ستة من الممثلين فى غرفة الملابس قبل موعد رفع الستارة بقليل فى ليلة افتتاح العرض الأول للمسرحية · يعودون اليها وقد حققوا نصرا كبيرا · ومرة أخرى يعودون اليها والمسرحية هابطة ومخذولة.

(د) اربعة من السائحين على وشك عبور الحدود فى طريقهم الى احدى كرنفالات الشتاء · ضابط الجوازات يراجع جوازات سفرهم ·· تعلن الحرب ويزمرون بالعودة من حيث أتوا ·

١ ــ تمرينات فى الحركة :

١ ــ اختر أى مسرحية وابحث فيها عن خمس جمل تحتوى على حركة تمليها القصة · نفذ هذه الجمل على المنصة وما يتصل بها من حركة.

٢ ــ بالنسبة لما يلى صمم المشاهد التى تعطى للحركات انطباعا واقعيا أو سيكلوجيا أو كليهما حسبما يمليه الموقف · اختر مشاهدك من مسرحيات واقعية ·

(أ) على كل مجموعة أن تعد مشهدا يتطلب حركة فى الخلفية ·

(ب) على كل مجموعة أن تعد مشهدا تستخدم فيه الحركة لتصوير نمط الشخصية ·

(جـ) على كل مجموعة أن تعد مشهدا تستخدم فيه الحركة للتعبير عن الحالة الذهنية للشخصية أو لايضاح التغيرات التى تطرأ على علاقات الشخصية

(د) تقوم كل مجموعة باعداد مشهد انفعالى حيث تكون الحركة ضرورية للاحتفاظ بحيوية المشهد ·

٣ ــ تقوم كل مجموعة باعداد مشهد عن كوميديا راقية تتطلب استخداما تعسفيا للحركة ·

٤ ــ انشئ مشهدا تعبر فيه القيمة الكامنة فى الحركة عن حالة (مزاج) من الحزن ، من البهجة ، من الوحدة ، من الشغب ، من الظلم · ومن السلام ·

٥ – تمرينات فى انماط الشخصية :

(أ) تقوم كل مجموعة باعداد نمط شخصية لمشهد من مسرحية « خطوبة كاسيليس » للكاتب المسرحى جون هانكه ، الفصل الثالث ص ٩٨ (لناشرها صمويل فرش) أنظر الجزء المأخوذ منها فى نهاية هذا الفصـــل ·

(ب) تقوم كل مجموعة باعداد نمط شخصية لمشهد من مسرحية « اليس تجلس بجوار المدفئة » للكاتب المسرحى جيمس بارى الفصـــل الثانى – أنظر الجزء المأخوذ فى نهاية هذا الفصل ·

(جـ) على كل فرد من أفراد المجموعة أن يعد على الورق نمط الشخصية للشهد من مسرحية يختارها بنفسه ·

٦ – تمرينات فى التصميم الاساسى :

(أ) تقوم كل مجموعة بوضع التصميم الأساسى لمشهد من مسرحية كمين للكاتب المسرحى أرثر رتشمان · الفصـــل الثالث · أنظر الجزء المأخوذ منها فى نهاية هذا الفصل ·

(ب) تقوم كل مجموعة بوضع التصميم الأســاسى لمشـــهد من مسرحية « الحقيقة عن بليتس » للكاتب المسرحى أ · ا · ميلين – الفصل الأول ص ٢٤ (الناشر صمويل فرنش) انظر الجزء المأخوذ منها فى نهاية هذا الفصل ·

(جـ) على كل فرد من أفراد المجموعة أن يضـــع على الورق التصميم الأساسى لمشهد من مسرحية من اختياره ·

٧ – على كل فرد فى المجموعة ان يعد مشهدا من مسرحية توضح على الأقل عشرة من النقاط التى ناقشناها فى موضوع الحركة · ويجب أن يكون طول المشهد خمس دقائق تقريبا · لا تجعل الممثلين يحفظون أدوارهم ·

على أولئك الموجودين فى أعلاها . فى هذا المثل وحده نلقى واحدا من أهم نقاط التوازن الجمالى . والمعروف أن أسفل المنصة منطقة أقوى مسرحيا من أعلاها ، لكن ربما كان الشخص الموجود فى أعلى المنصة فى وضع المواجهة الكاملة بالجسم أقوى من وضع الثلاثة الأرباع الذى يتخذه جسم الشخص الموجود عند أسفل المنصة . فليست قوة وضع الجسم متناقضة فقط مع ضعف منطقة أعلى المنصة لكن خط التركيز الواصل من الشخص الموجود عند أسفل المنصة الى الشخص الواقف فى أعلاها يضيف كذلك قوة أعظم الى الشخص الموجود فى أعلى المنصة . ولذلك فهاتان القيمتان المعاونتان ، وهما وضع المواجهة الكاملة بالجسم والتركيز البؤرى يجعلان الشخص الموجود فى أعلى المنصة أقوى بكثير وأثقل وزنا من الشخص الموجود عند أسفل المنصة .

وعند الحصول على توازن جمالى يهتم المخرج بالأهمية النسبية أو القوة للشخوص المؤكدة ، فينبغى علينا أن نراجع هنا قيمة عوامل وضع الجسم والمنطقة والمسطح والمستوى والمسافة والتكرار والتركيز البؤرى حتى نستطيع الحصول على توازن بين مختلف الأشخاص بوسائل عديدة . وسوف نجد أن التوازن الجمالى فى الحقيقة توازنا بين تأكيدات متساوية .

أ ـ أمثلة توضيحية :

(١) وازن ثقلى شخصين مستخدما وضع الجسم والمنطقة والمسطح فقط . حاول أن تستبعد التركيز من التدخل فى أوضاع الأشخاص .

أ ـ ضع شخصا واحدا فى أعلى المنصة يمينا وشخصا واحدا فى أسفل المنصة يسارا . أوجد وضع الجسم لكل ليعادل قوة كل شخص .

ب ـ هل وضع الربع فى المنطقة الوسطى من أسفل المنصة يوازن وضع المواجهة الكاملة فى أعلاها يمينا ؟

جـ ـ استخدم البروفيل لوضع الجسم بالنسبة لشخص واحد ووضع الثلاثة الأرباع لشخص آخر . أوجد المناطق التى سوف تتوازن فيها أوضاع الجسم هذه .

الفصل العاشر

الإيقاع (1)

أ ـ تجربة ايقاعية

الايقاع هو التجربة التى نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية فى مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة . وتتميز هذه التجربة بارادة من جانبنا لنكيف أنفسنا وجدانيا وعقليا حتى تتمشى مع المجموعات ذات النبرة الخاصة هذه التى نراها ونسمعها . وبحسب شدة الانطباعات يتم التعبير عن تجربتنا بدرجات من الانفعال الوجدانى والعضلى تتفاوت ما بين الشعور الداخلى الخالص والحركة الجسمانية .

تشترك كل الايقاعات فى صفتين خاصتين هما ـ الحيوية وقوة الجاذبية أما صفة النبض الموجودة فى التجربة الايقاعية فترتبط بعمليتين اساسيتين من العمليات الحيوية فى الطبيعة . احداهما نبض القلب والأخرى تنفس الرئتين . لكن هاتين العمليتين تؤديان وظيفتهما فى ايقاع من الاتساع والانقباض يتتابعان فى نسق لا ينتهى . فالأشياء الايقاعية ترتبط بهاتين العمليتين ، ومن ثم فنحن نتكلم عن حيويتهما .

ومهما تكن التجربة الايقاعية ، فهى تتميز باليسر والسهولة اللذين يستحيل مقاومتهما لانهما فيما يبدو ، وعلى نحو ما ، يقنعاننا بأن نتساق معهما . ومن المحتمل أن يكون السر فى استمتاعنا الجمالى بالتجربة

---

(1) لسوء الحظ لم يكن المؤلف عند وفاته قد اكمل هذا الفصل عن الايقاع ولذلك فقد رؤى الاحتفاظ به هكذا فى شكله التخطيطى الأول كما يبدو هنا بدلا من مطالبة أحد زملائه باكماله .

الايقاعية راجع الى أساس عمل أكثر مما قد نظن ، لان الايقاع يبدو انه يرضى الحنين الطبيعى للحركة التقدمية التى تتسم بالنظام لا الفوضى والمصادفة . ومعنى الاستجابة للايقاع مع شئ ما يمثل تكيفا وتناغما يشعر معظمنا بالامتنان له . ولما كنا نميل بالطبيعة اليه ، فاننا نتحدث عن قوة جاذبيته .

وحين نشهد عرضا ايقاعيا على المسرح ، نصبح مدركين لوجود كائن حى بشرى فى اندماج ايقاعى مع ما يحيط به ويؤدى فى سهولة ويسر ما يبدو انه شئ معقد . انه يصبح نموذجا لنا نتابعه عن طيبة خاطر قلبا وقالبا ، وهكذا نجد ايقاعاتنا تتمشى مع ايقاعات العرض الجارى على خشبة المسرح سواء فيما يتعلق بالشعور أو بالحركة الجسمانية العقلية . وان الاحساس بالدهشة اللذيذة التى نكتشف بها هذه الحقيقة هى احدى متع التجربة الايقاعية .

ب ـ كيف يتحدد الايقاع فى المسرحية

لكل مسرحية ايقاعها الاساسى الخاص بها يحدده :

١ ـ ايقاع الجمل الواردة فى النص ذاته :

هذا عامل التحديد الاساسى . فاذا لم تكتب الجمل فى نطاق الايقاع الذى يحتويه الموقف ، والشخصيات والمكان وما الى ذلك ، فان مشكلة المخرج فى مزج الكل فى ايقاع ونسق واحد تصبح مشكلة كبيرة . وايقاع الحوار فى الكوميديا مثلا يجب أن يكون واضح المعالم والتحديد ويجب أن يسمح بالتأكيد والتوقيت السليمين ، وما الى ذلك .

٢ ـ ايقاع المكان والجو :

لكل مكان أو بلد ايقاعه المميز . والايقاع ينقل الأصل العنصرى والقومية . فكل أمة تتحرك فى ايقاعها الخاص المتفردة به . يجب أن يكون هذا الأمر محددا بطريقة قاطعة عند دراسة مسرحية تشكل فيها الخصائص العنصرية والقومية أهمية خاصة . خذ على سبيل المثال المسرحيات الزنجية أو الصينية أو الروسية . فالاهتداء الى ايقاع الأصل العنصرى والقومية له اهمية خاصة حين يمثل المسرحية أشخاص من جنس آخر أو قومية أخـــرى .

ان الايقاع هو واحد من أهم وسائل تحديد الجو ، اى ، أوقات اليوم ، وفصول السنة وما الى ذلك .

٣ ـ ايقاع الشخصيات :

لا شك ان شخصيات المسرحية لها دور فى تحديد الايقاع . فقد يكون تفكيرهم بطيئا أو حركتهم بطيئة أو خطوتهم ثقيلة أو ثابتة ، وقد

يتصفون بالعجلة أو بسرعة التفكير ومضائه ، أو بالبهجة . كل واحدة من هذه المجموعات يشكل ايقاعا مختلفا فى أساسه .

(ح) وظائف الايقاع فى المسرحية :

الايقاع أساسا هو العامل الذى يعطى الحياة للمسرحية ، وهو الذى يربطها ببعضها البعض فى كل متجانس ، متسقا للفعل وللممثلين والحوار خالقا الايهام ومقتادا النظـــارة عبر الفعل فى المسرحيـــة . ووظائفه الخاصة هى :

١ ـ تقرير المزاج :

(ومع ذلك فان الايقاع هو واحد فقط من بين طرق كثيرة تؤدى للحصول على المزاج .)

وهذا يتحدد عن طريق النمط الايقاعى ذاته كما يتوقف أساسا على مكان النبرة وموقعها . وفيمـــا يلى أمثلة على القيمـــة العامة لمختلف الايقاعات .

(أ) ثلاث دقات فى وزن أو مقياس ما تنقل معنى اللطافة والرقة، والسكينة والهدوء . ويعطى الضغط على أول دقة معنى الرسمية والتحديد . أما الضغط على الدقة الثالثة فتعطى للايقاع ارتفاعا وزخامة .

(ب) أربع دقات فى المقياس ومضاعفتها تنقل انطباعا بالانتظام والثقل والتأثيرية .

(جـ) والعدد الفرد من الدقات فى المقيـــاس مثل الخمسة والسبعة ، تنقل انطباعا بعدم الانتظام والاضطراب والقلق .

(د) ست دقات فى المقياس قد تعطى احساسا بالعظمـــة حين يكون الضغط على الدقة الأخيرة ، أو بالهياج والتوتر حين يقع الضغط على الدقة الخامسة .

٢ ـ نقل انطباع بالمكان

٣ ـ تقرير طبيعة الشخصية

٤ ـ نقل احساس بتغيير المشهد أو المكان عن طريق تغيير الايقاع

٥ ـ لربط الممثلين سويا فى مجموعة متناسقة .

٦ـ ربط ودمج جميع أجزاء المسرحية .

(أ) الايقاع يدمج المشاهد الكوميدية فى المشاهد المأساوية أو المسرحيات الجادة والعكس بالعكس .

(ب) الايقاع يدعم المشاهد الانتقالية والمتوازية ويحتفظ باهتمام النظارة بها ويربطها بالكل .

(جـ) الايقاع يحدد توقيت الدخول والخروج وكل الحركات والحوائر والوقفات وبناء المشاهد ذات الايقاع السريع والبطيء ، كما يحدد توقيت الضوضاء التي تأتي من خارج المنصة والموسيقى المستخدمة ، وغير ذلك من المشاكل .

(د) الايقاع يربط العناصر التي تبدو غير مترابطة ، مثل الجماعات في مسرحية تنتمي للمذهب الطبيعي حيث لا يعطى أى فرد اهتماما لأى فرد آخر .

د ـ تطبيق الايقاع في المسرحية :

يفضل المخرج أن يدخل الايقاع مسرحيته من خلال الانفعالات التلقائية لممثليه الحساسين تجاه الجمل ، وللمكان الذي يوحى به النص ، وحركة المسرحية ، والشخصيات التي يصورونها . ومع ذلك ، فاذا لم يأت الايقاع الى المسرحية من تلقاء نفسه ، فعلى المخرج ان يعمل على فرضه بارادته . واستخدام الموسيقى المصاحبة أثناء التدريبات واحد من السبل التي يمكن استخدامها على الأخص بالنسبة للايقاعات غير المألوفة لأفراد الجوقة التي تؤدي أدوارها في المسرحية .

١ ـ بعض النقاط التي يتعين فيها مراعاة الايقاع :

النقاط التي يجب أن يراعى فيها الايقاع في المسرحيات والطرق المحددة للابقاء على الايقاع المطلوب هي كالآتي :

(أ) في المشاهد الانتقالية راقب الايقاع وأعمل على أن تنسجم سرعة الحركة مع الحوار .

(ب) اعمل على ان يكون الايقاع واحدا طوال المشهد على الرغم من تغير السرعة وسوف يمضى الايقاع الأساسى للمسرحية حتى من خلال أضأل التغيرات شأنا حيث يؤدي تغير المشهد الى جعل التغير في الايقاع أمرا ضروريا .

(جـ) لاحظ طول الوقفات التي يحددها الايقاع .

(د) لاحظ الوقفات لدى الدخول الى خشبة المسرح والخروج منها . وقدر الصخب عند الخروج تبعا للايقاع .

(هـ) لاحظ ايقاع الحركات مثل الكرسي الهزاز او الضوضاء التي يتكرر

صدورها على خشبة المسرح أو من خارجها وسرعة تلك الحركة أو الصوت .

(و) لاحظ ايقاع وسرعة الحوار .

(ز) احتفظ بارتفاع السرعة المتزايدة للذروة .

٢ ـ طرق الاحتفاظ بالايقاع الأساسى :

(أ) الشخص الذى يستولى على خشبة المسرح من مشهد لآخر يليه هو الذى يتعين عليه ان يحافظ على الايقاع .

(ب) اعد الايقاع الأساسى فى بداية المشهد مع دخول شخصية جديدة .

(ج) واصل الايقاع وانشئه من جديد عند نهاية المشهد .

(د) ابق عليه بدقة أقوى أو أعلى صوتا من التنويعات .

(هـ) حافظ عليه بجعله ايقاع الأغلبية .

(و) الوحدة الزمنية (التمبو) (١)

١ ـ تعريف :

التمبو هو سرعة النمط الايقاعى والخطو الذى تتحرك به . ويمكن وصفه بانه سريع وبطىء أو متوسط السرعة . والتغير فى التمبو لا يغير بحال فى النمط الايقاعى الاساسى .

ويجب أن تحتوى المسرحيـــة على كثير من التنويعـات على النمط الايقاعى الأساسى . والعرض المسرحى الذى نجد النبرة الاساسية فيـه لا تتغير ولا تتنوع وتدق على رأس النظارة باستمرار هى نبرة رتيبة ومملة ولا تثير اهتماما . ومع ذلك يتبغى ألا تؤدى التنويعات الى كسر أو خرق النبرة الأساسية ، ولو حدث ذلك لكانت النتيجة حالة من الفوضى ؛ لكن ينبغى أن تعتمد هذه التنويعات جميعاً على النبرة الأساسية كما يجب أن تكون مضاعفات لها أو اقساما منها .

٢ ـ طرق تنويع التمبو :

بعد ترسيخ الايقاع الأساسى للمشهد ، يمكن ادخال تنويعات اما مضاعفة أو تقسيمات على النبرة الأساسية . سيتعين أن يكون تمبو بعض الشخصيات سريعا أو بطيئا نسبيا يظهر من خلال الحركة والـــكلام والايماءات .

---

(١) التمبو هو سرعة الاداء فى الالقاء أو الغناء أو الحوار أو الموسيقى . المترجم

(ب) يمكن تنويع التمبو بزيادة أو انقاص قيمـــة الدقة أو الضرب كما تحددها الحـدة العاطفية للمشهد · وكلما تناقصت قيمة الضرب في الطول كلما أسرع التمبو وزادت حدة المشهد · هذا الاستخدام للتمبو يعتمد اعتمادا مطلقا على الايقـاع الأساسى ، والحد الأقصى والأدنى للانماء يحددهما الايقاع الأساسى والمسرحية التى يغلب عليها اساسا الايقاع البطىء سوف يكون لهاحد ادنى من البطء عن مسرحية ذات ايقاع سريع ، لكنها لن يكون لها مثل هذه الذروة أو الحـــد الأقصى السريع · وهذا أمر له أهميته فى الحكم على الكيفية التى يمكن بها تصعيد المشهد أو الهبوط به أو وقفه ·

لاحظ كذلك أن النسبة التى ترتبط بها مختلف ايقاعات الشخصيات مع الايقاع الأساسى يجب الاحتفاظ بها خلال مثل هذه التغيرات فى النمو · وقد تتغير عند رسم الشخصيات ·

٣ ـ انواع المشاهد والتمبو الخاص بكل منها :

يجب تحديد نقطة بداية المشهد ونقطة انتهائه دائمـا حتى يمكن توزيع النسبة الصحيحة للعناصر المؤدية الى تشديده وتقويته ·

(أ) المشاهد المتوازية :

تظهر هذه عادة فى بداية الفصل الأول حين تكون أذهان الاشخاص الموجودين على خشبة المسرح متجهة نفس الاتجاه · فلا صراع ذهنى أو جسـانى أو فى كلام الممثلين · وهى عادة مشاهد حب ، أو خلق جو ، أو عرض · فاذا أتى مشهد موازى متأخرا فى المسرحية ، فعلى المخرج أن يلجأ الى عملية بناء مسرحى مقحمة بالحركة ؛ والتمبو الزائد وبكثير من التقطيع وايقاع واضح الصنعة جدا فى بعض الاحيان ·

ب ـ مشاهد الصراع :

فى هذه المشاهد تكون أذهان الممثلين واجسامهم فى صراع مباشر· ويجب تصعيد هذه المشـــاهد على نحو يحقق نتيجة ذات ذروة وذلك عن طريق تكسير الحركات وقطع استمرارها · وهذه هى مشـــاهد العرض أو غيرها مما يعتمد على الصراع وعلاجها يكون عن طريق التمبو الزائد ·

(ج) المشاهد الانتقالية :

وهى مشـاهد خلو من الحدث الدرامى والحركة تربط مشـــهدين آخرين ، مشهدى دخول وخروج · وفيها يستخدم الضرب المنتظم المطرد للايقاع هذه المشاهد لها أهميتها فى موضوع الايقاع الذى يربطها ويدمجها فى بقية المسرحية ويحتفظ لها بحيويتها وأهميتها خلالها · وبهذه الطريقة

لا يشعر الجمهور بالانقطاع بين مشهد والمشهد الذى يليه ، كما لا يخبو اهتمامه بالمسرحية . على الرغم من أن المسرحية فى ذلك الوقت لا تكون محتوية الا على قليل من الدراما .

(د) مشاهد الذروه :

وهى المشاهد التى تنطوى على حدة درامية عالية السرعة ـ مشاهد تكون العواطف الكامنة فيها متزايدة من حيث الحدة متصاعدة نحو ذروه . وهى تثير مشكلة من حيث البناء ، يمكن انجازها بواحد من الوسائل التالية أو بها كلها .

١ ـ تزايد التمبو ، يبنى ويصعد الى اقصى حد مسموح به عن طريق الايقاع .

٢ ـ فى الصوت :

الارتفاع الى القمة عن طريق فروق النغمة وزيادة درجة الصوت والتغيرات فى الطبقة ، والحدة المتزايدة ، والسرعة المتزايدة . اختر تلميحات بسرعة متزايدة حتى تتداخل العبارات وتحصل فى النهاية على أعلى جزء من المشهد وقد صار مقربا مجسما كما يفعل التليسكوب . (لاحظ هذه العملية التليسكوبية فى مسرحية جادة لتطمئن الى انها لا تكسر الايقاع وتحدث تأثيرا كوميديا) . استخدم العملية التليسكوبية هذه حين تكون المشاهد قليلة الحركة كثيرة الكلام .

٣ ـ فى الحركة :

حافظ على مستوى فى بداية المشهد ؛ ثم زد حجم الحركة ، وسرعة الحركة ، وعدد الاشخاص المتحركين ، ثم الاعداد المتحركة فى نفس الوقت .

٤ ـ استخدم صوتا متزايدا للضوضاء والموسيقى الآتية من خارج المنصة ، وما الى ذلك ، واجعلها تعود وتتواتر مرارا

٥ ـ استخدم عددا متزايدا من الأشخاص على المنصة .

مثال على بناء مشهد :

١ ـ اجعل أربعة أشخاص على المنصة يتكلمون على التتابع ، كل منهم يقول الأحرف الخمسة الأولى من الأبجدية ثم أربعة ثم ثلاثة ثم اثنين ثم واحدا كمثال على الزيادة فى البناء .

٢ ـ اجعل أربعة أشخاص على خشبة المسرح يلقون كل بدوره ثلاثة أحرف من الأبجدية لكى يوضحوا الأشكال المختلفة للارتفاع الى القمة .

٣ ـ اجعل شخصا واحدا يأخذ سبعة أحرف من الأبجدية ويقولها بسرعات سبعة مختلفة ، يبدأ بأبطئها ثم يأخذ فى الصعود الى الأسرع كمثال على زيادة التمبو عن طريق تلاوة الجمل على نحو أسرع .

٤ ـ خذ خمسة عشر شخصا الى خارج المنصة . أجعل الشخص الاول يدخل عند عد الرقم واحد . يدخل شخصان بعد العد خمسة ؛ ثم يدخل ثلاثة أشخاص بعد العد من واحد الى أربعة ؛ ثم يدخل اربعة بعد العد من واحد الى ثلاثة ، ثم يدخل خمسة أشخاص بعد العد من واحد الى اثنين . وعلى المدرب أن يعد من واحد الى خمسة عشر . هذا مثال على الحدة المتزايدة التى تنتج عن زيادة عدد الأشخاص فى مشهد من المشاهد .

٥ ـ خذ مجموعة من عشرة واستعمل الأبجدية فى الكلام . واقم مشهدا خياليا مستعملا أقصى ما يمكن من طرق البناء .

(هـ) المشاهد المتناقصة :

هذا النوع من المشاهد هو الذى تتناقص فيه الحدة تدريجيا .وتتم هذه العملية بالتخلى عن الوسائل التى استخدمت ـ بطريقة عكسية ـ عند تصعيد المشهد . ولا يجب أن تستغرق أكثر من ثلث الوقت الذىاستخدم فى تصعيد المشهد تقريبا .

و ـ مشاهد السقوط :

فى مشهد من هذا النوع يحدث تغير مفاجىء من نقطة عالية الحدة الى نقطة بالغة الانخفاض . فاذا تقدم مشهد سقوط على مشهد يتصاعد الى ذروة ، فانه بهذا الوضع يزيد من حدة التصعيد . وقد يؤدى مشهد سقوط الى خلق عاطفة لدى النظارة من حيث انه يأتى فجاة وعلى نحو يتباين بشدةمع المشهد العالى النبرة الذى سبقه .

ز ـ مشاهد التوتر :

مشهد التوتر هو مشهد يستطيل حتى يتضمن عديدا من الارتفاعات والانخفاضات فى داخله . وهو عادة يبدأ عالى الشدة أكثر من مشهد ذروة عادى ثم يهبط ويرتفع ويهبط ويرتفع ويهبط ويرتفع . على أن هذه الفروق الدقيقة تكمن فى داخل المشهد ذاته . ويحتاج الكلام الذى يعتمد عليه عنصر التوتر الى اهتمام خاص فى التاكيد ثم يكون السقوط بعد ذلك ابطأ كثيرا ويجب أن يكون تصعيد الجزء الختامى من المشهد أعلى من أى جزء سابق ، كما يجب أن يكون مدى ارتفاع الحدة مرتبطا بالبناء الرئيسى للمسرحية ، وهذا الارتباط هو الذى يحدد المدى .

(س) نتائج تغير التمبو فى النمط الايقاعى :

ينتج النمط الايقاعى من خلال تغير التمبو الخاص به ، ما يلى :

١ ـ التنوع

الفروق الدقيقة هى الظلال الناتجة من التغير والتباين فى التمبو الخاص بمختلف المشاهد .

٢ – البناء الرئيسى لمسرحية :

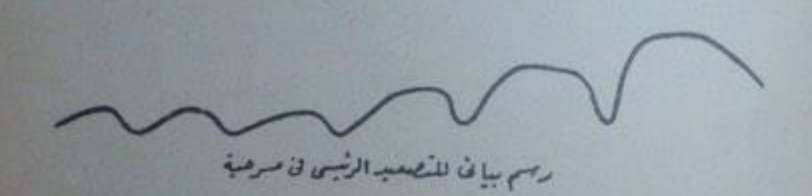
يبدأ الصراع الرئيسى فى المسرحية بعد تدعيم العرض ، بما فى ذلك جو المكان والزمان .. وما الى ذلك ؛ ثم الحدث السابق ، والفكرة الرئيسية ، وخطوط القوة المغناطيسية فى القوتين الرئيسيتين (ماذا ؟) والمشهد الانتقال (كيف) .

المشاهد التى تلى ذلك عبارة عن ذروات ثانوية تتعاقب مع مشاهد انتقالية ومشاهد منخفضة من حيث الحدة العاطفية حتى يتم التوصل الى مشهد الذروة أو المشهد الاجبارى الذى يؤدى اما الى حل عقدة الرواية أو الى كارثة . وهذه عادة مشاهد متناقصة . وان التصعيد المتزايد من الذروات الثانوية الى المشهد الرئيسى او الاجبارى هو الوسيلة التى يسهم بها التمبو فى البناء الرئيسى للمسرحية .

(ع) رسم بيانى للبناء الرئيسى للمسرحية :

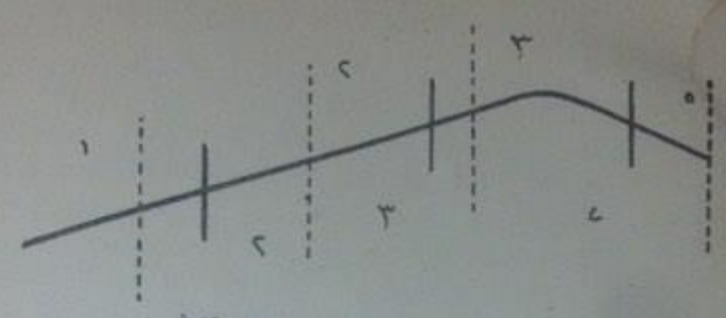
تصبح الذروات أطول واعظم مع مضيها خلال المسرحية . وتصبح المشاهد العميقة أكثر عمقا بالنسبة لكل مرة لكنها لا يمكن أن تكون فى مثل عمقها عند بداية المسرحية . ومع تطور المسرحية واطراد أحداثها تصبح أقصر . والرسم البيانى التالى يوضح البناء الرئيسى للمسرحية مع المشاهد التى تتخللها (فى الوسط) .

ملحوظة : يكون الارتفاع والهبوط فى الحدة العاطفية خريطة تصويرية للفروق الدقيقة .



رسم بيانى للتصعيد الرئيسى فى مسرحية

أما الرسم البيانى الموضح ادناه فيبين المقارنة فى التكوين بالنسبة للمسرحيات العصرية والمسرحيات القديمة ذات الأربعة الفصول . ويوضح الخط الأفقى الصاعد والنازل الذروة والاتجاه اليها . أما الخطوط المنقوطة فترمز للمسرحيات القديمة ذات الأربعة الفصول وترمز الخطوط السليمة الى المسرحيات العصرية .



خريطة توضح مقارنة بين بناء مسرحية عصرية ذات ثلاثة فصول
وأخرى قديمة ذات أربعة فصول .

ف ــ طرق معالجة الحواشى من رقص وموسيقى فى مسرحية :

١ ــ مبادىء عامة :

من المهم دمج الحواشى فى ايقاع المشهد حتى لا تبرز كما لو كانت شيئا خاصا أو قطعة منفصلة للترويح . لابد أن تكون جزء من كل . ويجب فوق كل شيء تجنب التصفيق وتجنب أى تقطيع أو فصل بين الحواشى والمسرحية ، مما قد يؤدى الى تبديد الوهم وعزل الحاشية عن مكانها من المسرحية .

٢ ــ الاجراء :

ا ــ المصاحبة الموسيقية يجب ان تبدا قبل الرقص او الغناء وان تستمر مع الحوار . يجب ان تستمر مع الحوار السابق ثم مع الحاشية ذاتها ، ثم تواصل مسيرتها مع الحوار اللاحق للحاشية مرة اخرى . (اذا بدات موسيقى الرقص خارج المنصة فلتبداها قبل ان يقول احد الأشخاص « ها هى الموسيقى ») . يجب ان تبدأ وتنتهى فى هدوء تام منسحبة فى صمت دون أن يلحظ ذلك احد .

ب ـ ابدأ الأغنية أو موسيقى بهدوء وفى نعومة مع حركة قليلة واجعلها تخبو فى النهاية .

جـ ـ اجعل الشخص الذى يغنى او يرقص او يعزف يبدأ فى منطقة من مناطق الضعف على المنصة واكد ذلك . ويجب ان يختفى الرقص كذلك فى داخل منطقة ضعيفة .

د ـ لا تجعل الأغنية او الرقصة او قطعة الموسيقى تتوقف عند ذروة . واذا كانت هناك واحدة فصعد اليها ثم اهبط بها مرة اخرى ، ويمكن ذلك بتكرار المقطع الاول .

هـ ـ لا تلق الأضواء الكبرى على الحاشية ولا تؤكد اية مقدمات وقلل درجة الاقناع من جانب الممثلين الآخرين بقدر الامكان .

و ـ اجعل الشخصيات الأخرى تبدأ الحوار قبل ان تنتهى الحاشية تماما واجعلها تتكلم بصوت عال لجذب الانتباه من الحاشية واجعل الممثل يبدأ عباراته اذا امكن .

ز ـ يجب أن يتجه المؤدى للحاشية (سـواء كانت غناءا او عزفا أو رقصا) نحو الأشخاص الموجودين على خشـبة المسرح لانحو النظارة .

س ـ لاحظ احذية الراقصين وكن واثقا من انها متمشية مع مقتضيات الشخصية وليسـت احذية الباليه . يجب أن تكون ما تفرض الشخصية لبسه فى المشهد .

ع ـ أوجد دافعا وحافزا لمصدر الموسيقى المصاحبة دواما .

ف ـ اجعل الحاشية قصيرة ما امكن .

ص ـ اجعل الممثلين والمؤدى ياخذون أوضاعهم تدريجيا خلال الحوار السابق للحاشية مع الاستيثاق من انه لا يوجد انقطاع أو سكون بين الحوار والحاشية اثناء اخذ الأوضاع .

ح ـ لا تستخدم موسيقى مالوفه .

ط ـ يجب أن تتلاءم الموسـيقى مع ايقـاع المسرحية والتمبو الخاص بالمشهد وايقاع الشخصيات فى المشهد .

١ = تمرينات

١ ـ تمرينات فى النمط الايقاعى والقيمة ذات المفهوم :

عند اداء التمرينات التالية ، يجب ترتيب الأشخاص الموجودين على خشبة المسرح دون ان تكون بينهم اية علاقة عاطفية وانما فى تصميم تحكمى . ويجب أن يكون التعبير هو التعبير العادى لمجرى الحياة مع الاحتفاظ به على هذا النحو خلال التمرين . ويجب ان تنفذ ضربات النمط فى التلاف .

مثـــال

أربع ضربات فى مقطع مع جعل الضغط يقع على الضربة الرابعة .

شخص ـ وضعه فى اعلى الوســـط وفى مواجهة المقدمة . **الحركة** : يمشى ثلاث خطوات الى الأمام ، يستدير ليواجه اعلى المنصة، ثم يمشى ثلاث خطوات الى الأمام ثم يستدير مواجها المقدمة .. الخ . هنا تصبح الاستدارة هى النبرة .

شخص ب ـ وضعه فى يمين المنصة مواجها المقدمة . **الحركة** : الذراعان ممدودتان فى البداية ـ اثن ذراعا ثم اثن الآخر ـ افرد الذراعين ـ ابسطهما وهكذا . هنا تصبح حركة بسط الذراعين هى النبرة .

شخص جـ : وضعه عند يسار المنصة فى مواجهة الامام . **الفعل** : صفق باليدين عد ١ ثم ٢ ، ٣ ، ٤ مشددا على الضربة الرابعة .

شخص د : وضعه عند أسفل المنصة من اليمين فى مواجهة اعلى الوسط **الحركة** : امش من اسفل المنصة من اليمين الى اعلى المنصة فى جزئها الأوسط من اليسار ثم الى اسفلها من الوسط ثم الى أعلاها من يسار الوسط ثم عد من نفس الطريق . سر بقياس العد ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، مع التشديد على الرقم ٤ .

على كل من الأشخاص الأربعة ان ينفذ فعله فى وقت واحد مع الاحتفاظ بوحدة الدقة . اجعل الحركة تستمر لمدة دقيقة . اجعل الفصل يعطى الانفعال العاطفى للنمط ثم اجعلهم يحللون هذا النمط من حيث عدد الدقائق وموضع التشديد .

نفذ التمرينات الآتية على نحو مماثل لما اتبع فى المثال الذى ذكرناه

ثالثا : ضع التصميم المناسب للنمط ، اجعل الفصل يعطى انفعاله الباطنى له ، ثم اجعلهم يحللون النمط .

١ ـ ثلاث دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الأولى

٢ ـ ثلاث دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الثانية

٣ ـ ثلاث دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الثالثة

٤ ـ اربع دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الأولى ، الدقة الثانية ، ثم الثالثة .

٥ ـ خمس دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الأولى ، الثانية ، الثالثة ، الرابعة فالخامسة .

٦ ـ ست دقات لمقطع مع التشديد على المقطع الأول .. الخ (حتى الدقة السادسة تباعا) .

٧ ـ سبع دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الأولى حتى السابعة تباعا .

٨ ـ ثمانى دقات لمقطع مع التشديد على الدقة الأولى حتى الثامنة تباعا .

٩ ـ مقطع مع عدم الانتظام فى توزيع التشديد على فقراته .

١٠ ـ مقطع من اختيارك مع توزيع التشديد فى انتظام .

ب ـ تمرينات على الايقاع

١ ـ التمرينات التالية يجب أن تكون خلوا من الحركة البانتوميمية (الحركة الايمائية الصامتة) ويرتب الأشخاص الموجودون على خشبة المسرح دون أن تكون بينهم علاقات عاطفية وانما فى تصميم تحكمى . ويجب أن يوضح التمرين الايقاع الأساسى بأن تجعل الجزء الأكبر من الأشخاص يؤدون الدقة الأساسية فى حين يقوم الباقون بأداء تنويعات على هذا النمط . استخدم اكبر قدر ممكن من التنويعات .

ايقاعات :

ا ـ ايقاع مكتبة فى مدينة صغيرة

ب ـ ايقاع كوخ زنجى

جـ ـ ايقاع مهزلة (مسرحية هزلية لا ترمى الا الى الضحك)

د ـ ايقاع ملهاة

هـ ـ ايقاع ماساة

و ـ ايقاع مكتب جريدة فى مدينة خلال ضربة صحفية كبرى

ز ـ ايقاع ساحل اثناء الضباب

ر ـ ايقاع ناصية شارع فى حى ممتلىء بالمحال التجارية خلال ساعة زحام

س ـ ايقاع نفس الشارع فى صباح يوم احد

ع ـ ايقاع رحلة

ف ـ ايقاع اجتماع لاحياء مناسبة

ص ـ ايقاع مكتب فندق فى مدينة

ح ـ ايقاع متجر ريفى

ط ـ ايقاع قاعة استقبال فى مسكن لندنى

ى ـ ايقاع كوبرى لندن بالليل

ك ـ ايقاع افطار مع ثلاثة من الأطفال تاخر وقت ذهابهم الى المدرسة
اجعل الفصل يحلل كل ايقاع .

٢ ـ تقوم كل مجموعة باداء ايقاع اصلى

٣ ـ مشاهد بناء : يجب أن تكون هذه تجريدية فى تصميمها وخلوا من العلاقة العاطفية . واستخدم اكثر قدر من الطرق الممكنة فى البناء .

ا ـ بناء مشهد يعقبه تناقص

ب ـ بناء مشهد يعقبه سقوط

الفصل
الحادى عشر

التصوير الدرامى بالحركة الايحائية الصامتة (البانتوميم) أو التمثيل الصامت

(ا) تعريف

العناصر البصرية للتى استخدمها المخرج حتى الآن فى التصوير الدرامى لمسرحية تتألف من التكوين والتصوير (التخيل) والحركة والايقاع . والآن نراه يضيف عنصرا أساسيا خامسا للاخراج المسرحى الا وهو التصوير الدرامى بالحركة الايحائية الصامتة (البانتوميم) .

ان أهمية التصوير الدرامى الصامت (البانتوميم) للعرض المسرحى يشهد عليها الحقيقة السيكلوجية القائلة بان معظم الناس يتاثرون عقليا عن طريق الابصار ومن ثم فهم يتاثرون تاثرا أعمق بما يرون أكثر من تاثرهم بما يسمعون . وهذا العنصر من عناصر الاخراج بالغ القيمة فى اعطاء المسرحية صفات التميز ، والدفء ، والثراء والحيوية والايهام الخلاب بالحياة .

ولكى نصل الى فهم عام لمصطلح التصوير الدرامى البانتوميمى ، يحسن أن نعرف كلمة « بانتوميم » .. البانتوميم هو الفعل بلا كلام . ونعنى بالفعل تتابع من تعبيرات الوجه والايماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات التى يلاحظها الممثل والخرج فى الحياة ويستخدمانها استخداما تخيليا لقول شىء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والموقف والمكان وجو المسرحية . فاذا وضحت هذه العناصر دون استخدام

الحوار ، فانها تصور دراميا عن طريق البانتوميم · يطلق على هذه العملية اسم «التصوير الدرامى البانتوميمى» · بهذا المعنى المحدد سوف نستخدم هذا المصطلح فى هذا الفصل ·

وبمعنى اكثر شمولا يقصد بالتصوير الدرامى البانتوميمى الاداء البصرى الكامل لمسرحية من المسرحيات وعلى هذا فانها تتضمن استخدام عنصر التكوين ، التصوير ، الحركة ، الايقاع والبانتوميم لنقل كل عناصر المسرحية دون استخدام كلام · وفى وسع اى مؤدى أن يصور دراميا حكاية بسيطة عن طريق البانتوميم والحركة والايقاع وأوضاع الجسم التصويرية (المتخيلة) · ان وجود عدد من الشخصيات فى مسرحية يتطلب الاستخدام الكامل لعنصرى التكوين والتصوير وكذا البانتوميم والحركة والايقاع لنقل المضمون الكامل للحكاية وعلاقات الشخصية والموضوع · وتوضح التمرينات الواردة فى نهاية الفصل والتى تشمل مجموعة من الشخصيات ـ هذا المعنى الواسع للتصوير الدرامى البانتوميمى ·

وقبل أن ننتقل الى السمات العامة وتطبيق واستعمال التصوير الدرامى البانتوميمى ، تحسن الاشارة الى شيئين اثنين : علاقة البانتوميم والفعل المصاحب بالادوات المسرحية ثم التمييز بين البانتوميم والفعل المصاحب ·

فالايماءات وأوضاع الجسم والحركات غير المرتبطة بالادوات المسرحية تسمى بانتوميم أو فعل مصاحب وقد تكون مرتبطة ومتضمنة استخدام الادوات المسرحية ومع ذلك تسمى بانتوميم أو فعل مصاحب ·

أما مصطلح الفعل المصاحب ، فيعنى المضى فى حركات فتح أو غلق فعلى للابواب ، ولف الربط (جمع ربطة أو حزمة) وادارة قرص تليفون وكتابة رسالة والقيام بحركات وايماءات واية ردود افعال أخرى دون حوار أو دون مزامنتها مع الحوار · وقد كان المعنى القديم للبانتوميم هو الحركة الممتدة بلا كلام · وكان التصوير الدرامى البانتوميمى يتضمن كلا من الفعل المصاحب والبانتوميم · وسوف تستخدم كل هذه المصطلحات بالتبادل فى المناقشة التالية :

(لاحظ ان استخداما خاصا للمصطلح بانتوميم فى خلال التدريبات المسرحية المبكرة التى تجرى دون استخدام الادوات المسرحية تحت عنوان «أداء بالبانتوميم الفعل المصاحب» · وهذا معناه أداء الفعل المصاحب دون الاستخدام الفعلى للادوات المسرحية) ·

(ب) تحديد المسرحية البانتوميم

ان الاستخدام النابع من المخيلة للتفصيلات البانتوميم الجيدة يتأتى من فهم الحياة وملاحظتها ، لكن نقطة الانطلاق لهذا الخيال هى المسرحية. وحتى نتمكن منذ البداية أن نمنح انطلاقتنا الخيالية مجــالا حرا طليقا ، علينا عند مطالعة المسرحية ألا نذهب الى العنوان العام للمشهد وأن نهمل التوجيهات المفصلة التى يقدمها المؤلف بالنسـبة للفعل وطرائق التعبير وأوصاف الشــخصيات وما الى ذلك • ومن ثم يتهيأ لنا أن نفسح المجال حرا أمام تفسيرنا وخيالنا وابتكارنا • بعد هذا التصور غير المقيد يأتى قيد الاختيار والترتيب والسيطرة على هذه الاشياء المتصورة فى نطاق الموقف ونوع المشهد وايقـاع حركة المسرحية والتأكيد والـكثير من الضوابط الاخرى التى سوف نناقشها فى هذا الفصل •

ومن ثم فنقطة الانطلاق بالنسبة لخيــالنا هى المسرحية ، وعناصر المسرحية التى تدعمها هى القصة والحوار والشخصية والمكان والجو •

١ ــ القصة :

القصة أو أى موقف لا بد وان يشير الينا بأن بعض الفعل المصاحب ضرورى لفعل المسرحية • يوضح المؤلف المسرحى عادة ذلك ، لكن قبل أن نقرأ وصفه التفصيلى ، لا بد وأن نتخيل لأنفسنا نمو الفعل الضرورى • ان الفعل المصاحب الضرورى كامن فى الفعــل : مثــل دفن أوفيليا فى مسرحية هاملت ، اطلاق النــار فى مسرحية «عن الزمن(١) المستعار» ، الذهاب الى حرب البوير فى مسرحية «موكب الخيــاله»(٢) ، نتائج فرز الاصــوات فى الانتخــابات فى مسرحية «آب لنيكولن فى الينوى»(٣) هذه هى الامثلة الواضحة للفعل المصــاحب الذى تنص عليه القصة أو مضمون المشهد • ومــع ذلك فثمة أمثلة ، حيث يكون الفعل المصاحب الكامن فى صميم الفعل هو عملية ابداع تتفتق عنها قريحة المخرج • ففى الفصل الثانى مثلا يعطى احد الشخصيات ملخصا لكتاب انتهى لتوه من قراءته • هذا الموقف يوحى لنا بنوع العمل التمثيلى المصاحب الذى يمكن أن يعطى لهذه الشخصية فى الفصل الأول أى قراءة هذا الكتاب • وحتى

---

(١) On Borrowed time

(٢) Cavalcade

(٣) Abe Lincolin in Illinois

تستطيع استخدام العمل الصامت فى فصل واحد ، ابحث عما يمكن ان يوحى لك به فى فصول اخرى التى يمكنك من خلالها ان تخلق الاستمرار.

وقد تأتى الافكار التى توحى بالعمل المصاحب مما يجرى خارج المنصة ويكون على صلة مباشرة بالموقف الحادث على خشبة المسرح ، على الرغم من انه فى تلك اللحظة قد لا تكون فى الحوار اية اشارة اليه . ولنفترض ان جريمة قتل باستخدام السم تجرى فى الطابق الاعلى . سنعرف عن هذا الحادث فيما بعد فى المشهد ، لكن واحدا من الشخصيات الموجودة على المنصة يكون على علم بما يدور فى لحظة وقوعه الفعلى . وعلى الفور تطالعنا افكار تشير الى ما يمكن استخدامه من عمل صامت للاعراب عن هذه الشخصية فى الحوار الدائر على المنصة . مثل هذا الاستخدام للتمثيل الصامت (البانتوميم) لا يزرع فقط البذرة لما سوف يحدث من تطورات ، بل يضيف كذلك بعدا ثالثا للمشهد .

٢ ـ الحوار :

يعتبر الحوار من اكبر مصادر الالهام فى خلق البانتوميم . والفعل المصاحب الذى يوحى به الحوار قد يكون مجرد توضيح للعبارة مثل تناول مشهد المبارزة فى مسرحية «سيرانو دى برجراك» حيث نجد فى الاغنية الروائية التى يرتجلها سيرانو مايوحى بالتعبير الصامت المطلوب ، وكذا تناول هاملت للجمجمة فى مشهد المقابر أو كشف شخصية ماسكاريل عن زيه فى مسرحية موليير .

اننا نضفى على العبارة حياة ووضوحا وتأكيدا باستخدام الايماءات وصنوف العمل المصاحب . ان وصف فولستاف Folstaff للتعدى الذى وقع على شخصه لا بد وأن يخلع حياة وفكاهة على الوصف لو انه أعاد تمثيل كل ما حدث . وعند ابداع مثل هذا التعبير الصامت واستخلاصه من الحوار فاننا ننفذ الى الصور والاخيلة المستترة وراء اللغة التى نترجمها الى فعل . فاذا لم تعط اللغة صورا ، فلا بد وأن نسعى وراء الفعل فى الاسماء وفى الافعال ذاتها .

وعلينا أن نخلق فى بعض الاحيان مواقف تكشف لنا أو يمكن ان تكشف لنا عن حوار بعينه من أجل الحصول على خيال اوفى واكمل . وهذا يساوى قولنا انه ينبغى ان نتصور الى اقصى حد مستطاع ما ينطوى عليه الحوار وبذلك نعطى هذا الحوار أرضا خصبة يزدهر فيها .

٣ ـ الشخصيات :

كثيرا ما تستخدم الشخصيات العديد من الامكانيات التى تساعد على العمل المصاحب . فسماتها الخارجية مثل : المقام ـ العمر ـ اللوازم المرتبطة بالصوت والمشيه والايماءات والزى ، والهندام ، وسماتها الداخلية مثل : الخلفية ، الثقافة ، الجنسية ، العنصر الذى تنتمى اليه ، المعتقدات ، الاخلاق ، الحالة الذهنية .. وما الى ذلك . ـ كل هذه تمنحنا مالا يحصى من الأفكار التى يمكن استخدامها فى العمل المصاحب ومع ذلك فمن المهم أن يكون مثل هذا العمل المصاحب بالاضافة الى كونه متناسبا للشخصية ، أن يكون ملائما أولا وقبل كل شىء للفعل . ولامكان تحقيق دراسة أوفى لموضوع استخلاص امكانيات العمل المصاحب من الشخصية ، راجع ما كتب فى الفصل الثالث بشأن الدراسة العقلية للدور .

٤ ـ المكـــان :

المشهد الذى يدور فيه الفعل ملىء بما يوحى بالتعبير الصامت المصاحب وهنا ينبغى علينا ان نتصور ـ كما كنا نفعل دائما ـ بطريقة محددة الامكانيات التى يتيحها المكان ليعطينا وفرة من المادة التى نتخير منها حتى نشرع فى الانتقاء والترتيب والضبط . فكر فى الامكانيات التى يمكن أن تقدمها الاماكن التالية : حديقة ملاهى (مسرحية ليليوم) ، صالون حلاقة (مسرحية النساء) ـ اعداد مائدة الفطار لاربعة اشخاص فى مطبخ ريفى (مسرحية مدينتنا) .

٥ ـ الجـــو :

الطبقات التى يتألف منها المجتمع ؛ ثقافة العصر ؛ عاداته وتقاليده ، السلوك الاجتماعى ، طريقة المعيشة ، والازياء التى يرتديها الشعب ، خصائص المكان ، الوقت من اليوم والفصل من السنه الذى تجرى فيه الأحداث ـ هذه هى المصادر الكثيرة التى يمكن أن نستخلص منها ما يلهمنا التعبير الصامت المناسب . وسواء كانت المسرحية تنتهى الى فترة تاريخية أو كانت حديثة من حيث مشاهدها ، فالباعث على الجو كامن فى كل موقف . فاذا كان الجو ينتمى الى زماننا ومكاننا ، فاننا نثرى خيالنا عن طريق ملاحظة الحياة ومع ذلك فاذا أردنا أن نضع أيدينا على « جو » بلاد أجنبية وأحقاب تاريخية غير أحقابنا فينبغى أن ندرس الخصائص العامة لهذه البلاد أو الأحقاب التاريخية من خلال دراسة فنونها وثقافتها وطرائفها وأساليبها فى الحياة ، وآدابها .

تمرينات :

مع استخدام المسرحيات التى شرنا اليها آنفا أو مسرحيات من اختيارك الخاص :

١ ـ أوجد أمثلة للتعبير الصامت المصاحب الذى ينطوى عليه الفعل · اكتب التفصيلات الدقيقة للفعل دون اشارة للوصف التفصيلى الذى قدمه المؤلف ·

٢ ـ ابحث عن مقطوعات من الحوار حيث تمنح الايماءات والتعبيرات الصامتة حياة ووضوحا وتأكيدا للعبارات الواردة فى الحوار · مثل هذه المقطوعات ،مستعينا بقدراتك الخاصة على التخيل (والتصور) ·

مثل مستعينا بقدراتك على التصور والتخيل ما يلى :

(أ) ـ فولستاف وهو يصف الاعتداء الذى وقع على شخصه فى الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، من مسرحية هنرى الرابع ، الجزء الأول ·

(ب) ـ الأغنية التى يرتجلها سيرانو فى مشهد المبارزه الافتتاحى ·

(جـ) ـ تناول هاملت للجمجمة فى مشهد المقابر ·

(د) ـ كشف ماسكاريل لزيه فى مسرحية موليير « المتحذلقات » ·

٣ ـ ضع تخطيطا مفصلا لامكانيات التعبير الصامت المصاحب التى يمكن أن تخدم وتبرز شخصية فى مسرحية درستها ·

٤ ـ ابحث عن أمثلة لاماكن تتيح امكانيات التعبير الصامت المصاحب وما يمكن أن ـ تقدمه من فروض تخيلية · ضع تخطيطا مفصلا عن التعبير الصامت ·

فكر فى الامكانيات التى تتيحها الاماكن الاتية :

(أ) ـ حديقة الملاهى فى مسرحية ليليوم

(ب) ـ صالون الحلاقة فى مسرحية النساء

(جـ) ـ المطبخ الريفى فى مسرحية مدينتنا

اكتب بالتفصيل ما يمكن ان تقدمه من امكانيات (تعبيرية صامتة ترجمة لهذه الاجواء المكانيه) ·

٥ ـ استخلص أمثلة من مسرحيات يكون الجو ـ التقاليد ، المجتمع

الازياء الفصل من السنة ، الوقت ، وما الى ذلك - ضروريا للتحقيق الكامل للمشهد .

اكتب تفصيلا التعبيرات الصامتة التى قد تستخدمها لتحقيق هذا الجـــو .

ج - ما يمكن ان يقدمه التصور الدرامى البانتوميمى للمسرحية :

بعد ان يفرغ المخرج من اعطاء القوة الكاملة لتفسيره وتصوره ، وخلقه للبانتوميم من واقع المسرحية ، يجب عليه وهو يخطط للتعبير الصامت أن يضع فى اعتباره الاسهامات الخاصة التى يمكن ان يقدمها استخدام البانتوميم للمسرحية .

١ - انشاء الموقف .

من الواضح أن البانتوميم ينشىء المواقف . وكما ان المخرج قادر على تحقيق ذلك ايقاعيا ، فهو يستطيع كذلك عن طريق البانتوميم ان يدعم حقائق ثابتة يكون الجمهور متلهفا على معرفتها بالنسبة للمسرحية اما عند بداية كل مشهد أو فى التطور الختامى له .

وان جزءا كبيرا من بداية الفصل أو المشهد يمكن التعبير عنه من خلال تفصيلات التعبير الصامت البانتوميمى الذى يميل الى جعل عملية عرض الموقف أكثر بهاء وصفاء .

٢ - انشاء الشخصية :

ان الانطباعات الأولى للشخصية فى المشهد الأول الذى تكشف سماتها فيه على جانب كبير من الأهمية بالنســبة للنظارة . وعلى كل من المخرج والممثل اعتمادا على ثروة المادة التى جمعاها من دراستهما العقلية للدور ، أن يحددا منذ البداية السمات والقسمات المميزة للشخصية .

ومن المهم أن نقول هنا ان كثيرا من السجايا الداخلية للشخصـــية تتضح وتنكشف من تطور القصة . وكما اقترحنا على الممثل بشأن دراسته لدوره ، ينبغى عليه أن يعرف الوقت المناسب لأداء مثل هذا التعبير الصامت أو ذاك ومثل هذه الايماءه وذلك التعبير الكاشف الذى يثرى عملية بناء الشخصية أو تحديد قسماتها ويمنحها تطورا وتدرجا . وهذا أمر له أهميته بالنسبة لصيانتها ولاحداث التنوع .

ولسوف يكتشف المخرج فى تعامله مع الهواه ان العرض المسرحى الشديد الاقتناع يأتى من اعطائهم « شيئا يفعلونه » ٠

ان ايجاد السلوك والفعل المميزين امر لا يمكن الاقلال من أهميته لانه عامل يسهم فى حياة العرض المسرحى ٠ وعلى الرغم من أنه يتعين على المخرج المبتدىء ان يخطط على الورق اوضـــاعه وحـركاته ، فلا يجب أن يستسلم تماما لأفكاره فيما يتعلق بالصوره التى يريد أن يؤدى بها المشهد تمثيلا ، لانه سوف يتلقى مرارا أفكارا خاصة بالتعبير الصامت المصاحب والحواشى مما يسهم به ممثلوه ٠ وفى اثناء التدريبات يبدأ الممثلون المجيدون فى الاحساس بابعاد الدور الذى سوف يمثلونه على خشبة المسرح وغالبا ما يلجأون الى بعض الاضـــافات التى يبتكرونها من وحى الخاطر وتكون صائبة تماما ٠ وعلى المخرج أن يراقب ذلك بمزيد من اليقظة ، خصوصا وان الممثل قد يلجأ الى الحواشى دون وعى تام ٠ مثل هذا الاخذ والعطاء بين الممثل والمخرج هـو فى الواقع علاقة مثـالية ٠ وعلى هذا النحو تنمى أخصـب التفصيلات المتعلقة بالشخصية وعلى المخرج أن يحفز ممثليه الذين يؤدون أدوارهم فى المسرحية أن يصنعوا مثل هذه الأفكار واللمحات الخلاقة ٠

٣ ـ انشاء المكان :

يجب ان يتحدد المكان الذى ستجرى فيه الاحداث فى بداية المشهد مباشرة ٠ والتمثيل الصامت (البانتوميم) واحد من اهم الوسائل المؤدية الى تحقيق هذه الغاية ٠ وثراء البانتوميم حيوى للايهام المسرحى ٠ انها تعطى اقناعا بان ما يراه الشاهد واقع ، يعرض الاشخاص وكأنهم يعيشون فى مكان فيه مذاق الحياة ، لا مجرد تمثيل امام منظر لا تربطهم به علاقة ٠ هذه العلاقة يجب ادماجها فى حركة المسرحية ٠

٤ ـ انشاء الجو :

من الصعب انشاء المكان دون وصفه بالجو بطريقه أو بأخرى ٠ وعلى سبيل المثال بالنسبة للمكان لناخذ « شارع فى مدينة » ٠ والآن لنعطه جوا ٠ لنعط هذا الشارع صفة ٠ الليل يهبط على مدينة الجزائر ، درجة الحراره خانقه ، الشوارع خاويه الا من شخص أو اثنين عابرين يهرولان من باب لآخر ٠ والآن لنغير الحقائق : نيويورك قبل اعياد الميلاد مباشره ، الشارع الخامس ، يوم السبت حوالى الساعة الثالثة بعد الظهر ، الثلج يتساقط ، ويمكننا ان نستمر فى وصف هذا المكان بكل ما يتضمنه الجو من ســـمات مع اعتبار الطبقات التى يتألف منها هذا المجتمع والحقبه

التاريخية وما الى ذلك . وقد يكون الشارع شارعا فى مدينة فى مسرحية يوليوس قيصر أو فى مسرحية الطريق المسدود أو تراجيديا عودة الملكية، فينسيا مصانه ، ونحن نستشعر هنا على الفور أهمية الجو فى الوصول الى هذه الصفة المميزة التى تعطى مسرحيتنا اكتمالا ونضجا ولونا .

٥ ـ العوامل التى تساعد على انشاء نوع المسرحية :

ان استخدام البانتوميم يساعد في انشاء نوع المسرحية . ولسنا هنا ولا فى خطة هذا الكتاب نبغى الدخول فى تحليل الأنواع الأربعة الرئيسية المسرحية . لكن ثمة بعض كلمات ضرورية ينبغى قولها لتمييز نوع وصفة التمثيل بالتعبير الصامت البانتوميم الذى يتطلبه كل نوع بغض النظر عن أسلوب الاداء .

(أ) المأساة (التراجيديا) :

لما كانت الصلة الوجدانية بين النظارة والمسرحية اقوى ما تكون فى التراجيديات والدرامات الجادة ، ولما كان رسم الشخصيات فيها يرقى الى اعلى درجات تطوره ، لذا ينبغى علينا هنا استخدام التعبير الصامت المصاحب البسيط والمباشر والأمين والأقل تطورا عنه فى الأنواع الأخرى من المسرحيات ، يجب أن يتجه اهتمامنا الى المغزى الدرامى للشخصية أو الحوار ، ومهما يكن التعبير الصامت المصاحب المستخدم فلا ينبغى أن يجتذب الاهتمام فى حد ذاته وانما يجب أن يستخدم كوسيلة اضافية لايضاح جوانب الشخصية وابراز قسماتها . ويجب الا تنفق الوقت فى تفاصيل الفعل الصامت المصاحب وانما نختار منها ما هو هام وضرورى فقط .

(ب) الملهاة (الكوميديا) :

هنا فى الكوميديا نجد أن لدينا وجهة نظر أكثر موضوعية . فالضحك يتطلب موضوعية . وتتفاوت كمية ونوع العمل الصامت المصاحب بطريقه عكسيه مع القيمة الفكرية للكوميديا . ففى الكوميديا الراقية نجد ان التمثيل الصامت المصاحب أميل الى ان يكون قليلا وغير هام وتحكمى ، ومن ثم فلا بد وان يكون ثمة اتجاه الى مزيد من الانتقاء والدقة . ومع اتساع رقعة الكوميديا ، فان التعبير الصامت يتخذ ابعادا اكبر واكبر . ومع ذلك فلا بد ان نتذكر أنه اليوم ، قلما يثير الموقف وحده الضحك ، على الأقل بالنسبة للجماهير المرهفة الذوق . ان الضحك

اليوم ينبع من معنى الجملة او قد يأتى من الايماء اذا كانت هذه الايماءه تنطق وتعبر كجملة فى الحوار · ان ماله وزن اليوم هو الايحاء أكثر من واقعية الفعل ذاته · ولا بد ان يكون ثمة باعث يدعم التعبير الصامت ·

(جـ) الميلودراما :

هنا يجب ان نميز بين الميلودراما القديمة والحديثة · وعلى الرغم من ان الميلودراما هى الى حد ما التراجيديا فى ظاهرها الخارجى مع التأكيد على الموقف الا ان الأفكار والشخصية بدأت اليوم تحل مكان الكائدين فى الميلودراما القديمة كما نرى فى مسرحية « الغابة المتحجرة » (١) ومسرحية « طريق البريد (٢) ومسرحية السيدة الرحيمة (٣) والليل يجب ان يهبط (٤) · لابد ان يكون التعبير الصامت فى الميلودراما واقعيا ، ومنفذا بدقة وتصميم · وان يستخدم أساسا لتقوية الموقف أكثر منه لتقوية الشخصية · وفى المسرحيات التى تعتمد على الغموض والالغاز سنجد انه كثيرا ما تستخدم « العلامات » للتنبوء بأشياء سوف تحدث وفى المشاهد التى تثير الاحساس بالترقب يكثر استخدام الكائدين لتصعيد موقف الترقب والانتظار ·

(د) الهزلية :

تعتمد الهزلية على الموقف مثلها فى ذلك مثل الميلودراما · وهى تشبه الكوميديا من حيث مظهرها الخارجى وهى تركز تركيزا قاطعا على السخرية والهزل لا على اللغة او الشخصية · ومع ذلك فاننا نجد اليوم ان الهزلية لا يمكنها ان تكون مجرد تعبير عن حماقات وسخافات وتهريج ، اذ ينبغى ان يكون لها غرض ما ، والأفضل ان يكون تهزيئا للرذيلة وسخرية من المنحرفين · ان الهزلية الحقيقية مثل « حفلة كاملة لا أماكن خالية فيها (٥) · تل موراى (٦) ، الفتى يلتقى بالفتاة (٧) · ستتان (٨)

(١) Petrified Forest
(٢) Post Road
(٣) Kind Lady
(٤) Night Must Fall
(٥) A Full House
(٦) Murray Hill
(٧) Boy Meets Girl
(٨) A Pair of Sixes

لابد وأن يكون التعبير الصـامت المصاحب فيها ميالا للمبالغة ، زاخرا بالحيوية · منزها عن الحرج · ان الهزلية مسرحية موقف حيث يجب ان يكون توقيت التعبير الصامت من الدقة بحيث لا يدع فرصة للتفكير · وينشأ التعبير الصامت من ردود الفعل العاطفية وحدها · الهزليـات ملأى بالتمثيل الصامت المصاحب الذى لا يمت بصلة للفعل الأساسى وانما بحشر حشرا لمجرد قدرته على اثارة الضحك ·

وهكذا نكون قد أشرنا الى العناصر المعينـة من مكان وشخصية وما اليها من نفع يجلبه التمثيل الصـامت المفصل · أما الآ فلنتنـاول النواحى الاخرى العامة الأكثر شمولا التى يمكن ان يسهم بها التمثيل الصامت ·

٦ – الاستمرار :

هذا الاسهام الخاص للنص ياتى من ان التصوير الدرامى عن طريق البانتوميم يعتمد ، كما قلنا ، على ملاحظة ما يجرى فى الحياه · يجعلنا ذلك نتعرف على الفعل المسرحى كشىء صادق مجانس للحياه · والسبب فى ذلك هو ان الملاحظه الدقيقة تؤدى الى تتابع طبيعى فى الفعل وهذا بدوره يتيح الاستمرار لتصرف الممثلين خلال ادائهم لمختلف المشاهد · وهذا الاستمرار كثيرا ما يشار اليه بتعبير الاطراد والتعبير الصامت الجيد قلما يخلو من هذا العنصر الذى يتوقف على عوامل كثيره :

(أ) الحركة المسببه :

كما أوضحنا فى فصل سابق يجب ان تكون الحركة على خشـبة المسرح حاملة فى طياتها السبب الباعث عليها · وبمعنى آخر يجب ان تنفذ الحركة بغرض · الاجتياز يجرى للتطلع من نافذه أو لتناول كتاب أو للبعد عن شىء كريه · والسبب فى التحرك ، مهما يكن ، يربطه مباشرة بالاداء التمثيلى للمشهد ومن ثم يعطيه اقناعا وصدقا ·

(ب) الباعث السيكلوجى :

وهو عبارة عن العلاقات القـائمة بين مختلف الشخصيات المسئولة عن الحركة والتعبير الصامت · وربما يوضح لنا تمرين بسيط امكانيات الاستمرار والاطراد : فلندفع باربعة اشخاص الى خشبة المسرح وليبق ثلاثة منهم عليهـا وليتحرك الرابع طبقـا للتعليمات الاتية : أعمل ثلاث

دخلات ، احداها لتحية شخص تحبه وتثق به ثقة كاملة ، والثانية لتحيه واحـــد تكرهه ، والثالثة لتحية واحد تخشاه وترهبه • وبعد كل تحية أعمل تحية وداع مناسبة ثم غادر المنصه • وفى أثناء هـــذه التمرينات علينا نحن الجالسين مع الجمهور ان نختبر كمية الشـــعور الذى يحمله الممثل معه قبل وبعد اتصاله بكل شخص • وبمعنى آخر فاننا ننتظر منه أن يحتفظ بالعلاقة السيكلوجية طوال هذا المشـــهد القصــير ، فاذا قبض على يد الشخص ثم تركها تسقط مباشرة ، فانه يقضى على الاستمرار وجو الصدق الذى يصاحب الأداء التمثيلى • ويمكننا أن نركز على الاحتفاظ بالباعث السيكلوجى بدخولنا « منطقة نفوذ » خارج المنصه من قبـــل الدخول والخروج • هذه منطقة ســـحرية لا يجسر فيها الممثل على قطع الصـــلة بالانزلاق فى حالة عدم الاكتراث أو الجمود • ويجب عليـــه ان يحمل الجمهور الى موضوع الباعث مباشرة ، والى ما وراءه •

(ج) التوتر والحيوية فى الاسترخاء :

ان القدرة على البقاء فى حال من اليقظة حينما لا تكون مشغولا بأداء شيء فى المشهد على خشبة المسرح ، عملية دقيقة لكنها ضرورية للغـــاية لاستمرار المشاهد • ومن الصعب تقديم تفسير دقيق تماما للكيفية التى يمكن بها الابقاء على هذا التوتر فى حال من الاسترخاء • على انه من المؤكد ان المسألة هنا ليست مجرد « رد فعل فى سائر انحاء الخشبة » ، على أن اللعب بمنديل او عقد أو السعال أو برم الشوارب وما الى ذلك اثناء مشهد ينتمى لممثل آخر هو خروج لايغتفر على أداب المسرح • ان البقاء فى حال من اليقظة والانتباه أثناء مشهد لايخصك ، مســـــأله تتعلق فى الأكثر بالاستماع والتنفس الايقاعى مع تدفق المشهد من حواليك • انه مسألة الاحتفاظ بتوقيت المشهد بحيث يصبح ما تفعل أو ما تقول فيما بعد متمشيا ومتناغما تناغما ايقاعيا مع ما سبق قوله أو فعله •

٧ ـ الاثراء والحيوية :

مع الاســـــتمرار والصدق يأتى الأثراء والحيوية كذلك • يستطيع المخرج أن يأخـــذ مجموعة من الشخصيات فى المكان المعين ويضعهم على خشبة المسرح دون أن يكون فى الذهن شيء أكثر من ان ينطقوا أدوارهم بوضوح ، ويتحركوا حواليهم قليلا ، ثم يذهبوا الى خارج المنصـــة عند التلميحة • ومن ناحية اخرى ففى وسعه ان يعالج هذه الأشياء بحدب وحب • وفى وسعه أن يصبح عميق الاهتمام بالســـلوك السيكلوجى

لشخصياته وكذلك بجوانب خاصة من المكان والجو • انه يبحث اولا عن الحقائق الصـــادقة المتعلقة بهذه الأشياء ، ثم يقلب هذه الحقـــائق فى مخيلته • هنـــا يبـــدأ فى أعمـــال مهـــارته فيها وتكثيفها وتوضيحها ، وباختصار يجعلها اكثر طرافه وامتاعا • ويحضرنا هنا على سبيل المثال المسرحية ذات الفصل الواحد التى كتبها بول جرين المســـماه « فتى بلا أهمية » (١) والمكان الذى تدور فيه أحداثها هو حوش مزرعة أحد الزنوج فى احدى بقاع ولاية كارولينا ، تفتتح المسرحية بفتاة زنجية شابة جالسة تحت شـــجرة تنظر فى كتاب مصـــور ، الوقت بعد ظهر يوم من ايام الصيف • وكلنا لدينا فكره عن الصورة التى يبدو بها مثل هذا الحوش إما من خلال التجربة الواقعية أو من الصور التى نطالعها فى الكتب أو من شاشة السينما ••• وما الى ذلك • ثم اننا نعرف أيضـــا ان جميع احواش المزارع تضم فى اجوائها أصوات الطيور المنزلية والبهائم • والآن نبدأ فى تخيل بعض الأشياء : ان الطقس حار ، الشمس ساخنة ، الفتاة تجول بعينيها وهى تتطلع الى الكتاب ، انها تظلل عينيها ، ثم أخيرا تغير موضعها : الذباب يضايقها ، يمكنها ان تحفر القمامة المتجمعة حواليهـــا بفرع شجرة ، تنهض لتعدل ثوبها ، وربما تبدأ الدخول فى غفوة فى هذا اليوم القائظ وربما تحدث بعض الكتاكيت التى تتشـــاجر فى خارج المنصه ، وما الى ذلك • وما ان تتضح فى اذهاننا الحقائق الأســـاسية الخاصة بالمشهد ، حتى نجد ان امكانيات التطريز بالبانتوميم لاتكـــاد تنتهى •

ان اثراء الحقائق على هذا النحو يمنح النص الكثير من الحيوية • والنتيجة هى حصولنا على نص مسرحى حى ، واكثر جاذبية ، وفى نفس الوقت أكثر دلالة • وهذه النقطة تصبح مهمة بصفة خاصـــة فى اخراج المسرحية التى يطلق عليها عادة اسم « المسرحية التاريخية » • وفضلا عن ذلك فان كثيرا من مسرحيات الحقبة المتاخره من القرن التاســـع عشر والمسرحيات الحديثـــة التى تدور حول مشـــكلة من المشـــاكل والدرامات الكوميدية تتسم بكثرة ما فيها من كلام ، وبقلة حركتها مما تحتاج الى بعث الحياة فى أوصالها • وفى قسم تال سنتحدث عن بعض المقترحات الكفيلة بتحقيق هذه الغاية •

ومع ذلك فعلينا أولا ان نختبر المقاييس التى نحكم بها على التصور

---

(١) No count Boy

الدرامى عن طريق البانتوميم او التمثيل الصـــــامت فى مسرحية من المسرحيات .

د ــ مستلزمات التمثيل الصامت المصاحب :

فى التمثيل الصامت (البانتوميم) ينبغى على الفور تقديم فكرة يسهل فهمها وعامة فى العادة فيما يتعلق بالمكان الذى ستدور فيه الأحداث ، والشخصية ، والموقف . وكلما كان هذا التقديم متســـما بالوصفية الدقيقة كلما كان ذلك افضل . ويجب ادماج معلومات أكثر بالقدر الذى يتطلبه الوضوح . والأهم من هذا وذاك الا تكون هناك مقدمات زائفة . فما ان يتم تثبيت النقطة الرئيسية فى افئدة النظارة، حتى تأخذ التفاصيل الثانوية مكانها فى سهولة ويسر ، اما اذا التبس الأمر على النظارة فى البداية ، فسوف تضيع التفاصيل التى سوف تتلو ، وبدلا من الدخول فى قلب المسرحية سيضيع الوقت فى محاولة فهم طلاسمها . ونحن نقدم هنا بعض العناصر التى يرى انها تؤثر على المخرج فى استعماله للتمثيل الصامت .

١ ــ الملاءمة :

ان موضوع الملاءمة موضوع هام . لابد للمخرج ان يتصور المشهد وان يكون واثقا من ان تفاصيل التمثيل الصـــامت متلائمة معه ومع الشخصيات والموقف . وهنا ايضا تصبح المسألة هى الى اى حد ينجح المخرج فى ملاحظة الحيـــاة وكيف استطاع أن يضمن الحقائق بطريقـة تخيلية .

ولنفترض مثلا اننا نبنى المنظر الداخلى للقمرة التى يجرى فيها مشهدان من مشاهد مسرحية « رجال وفئران » (١) . ويوصف المكان الذى تجرى فيه الأحداث على النحو التالى : الحوائط مغطاة بورق ابيض وكسر من الطوب ، الأرضية بلا طلاء . توجد منضدة ثقيلة مربعة وحولها صناديق مستعملة كمقاعد . وفضلا عن ذلك فلدينا التفاصيل التالية فيما يتعلق بالشخصيات : يدخل الرئيس . وهو رجل ربعه ، يلبس سراويل زرقاء ضيقة وقميصا من الفانلة ، وصـديريا أسود غير مزرر ــ وعادة يضع ابهامه فى منطقته ... يدخل سليم ، رجل طويل

---

(1) Mice and Men

استقر يرتدى سراويل زرقاء ضيقة وسترة قصيرة من نسيج القطن — يعدل من قبعته المطفقة ، يثنيها من الوسط ثم يضعها فوق رأسه .

يجب ان تتلاءم كل تفاصيل هذا المشهد مع هذه الايضاحات العامة الخاصة بالشخصية ومكان الاحداث والجو وما الى ذلك . فنحن نعرف مثلا ان هؤلاء الرجال سوف يتحركون ويجلسون فى أسلوب صادق ، خشن وواضح . وايماءاتهم لن تكون رقيقة كما فى الصالونات المرفهة . وانما هى ايماءات قوية وعملية . وهم يفضلون لعبة السوليتير على لعبة البريدج ويجلسون فى استرخاء حول قطع الأثاث . ويتناقض مع هذه التفاصيل التى تلاءم ذلك الجو اللطيف ، تلك التفاصيل المكونة فى مسرحية كانديدا .

٢ ــ الطبيعة :

هذا العنصر الضرورى للتعبير الصامت الجيد يرتبط ارتباطا وثيقا بدرجة الواقعية التى سيعبر بها عن المسرحية .. وفى الانتاج المسرحى الحديث المألوف الآن ، ثمة قاعدة تطالب بضرورة توافر درجة عالية من الواقعية ، ونحن نتوقع ان يكون هذا التعبير الصامت طبيعيا بقدر الامكان . ويمكن بلوغ هذه الطبيعية بتبصر عنصر الاستمرار والتواصل الذى تحدثنا عنه فى القسم السابق من هذا الفصل . وعند عمل التمرين قارنا المحافظة على الاستمرار بالمحافظة على دوره فى منطقة النفوذ . وثمة مطابقة أخرى ربما تتضح فى أفلام الرسوم المتحركة حيث تشكل كل صورة على حدة خطوة صغيرة ابعد نحو الوصول الى الفعل الكامل . فاذا لم ينفذ هذا الاستمرار بعناية ، فسنجد مجرد قفزات مفككة لا صلة لها بالحياة ، وستكون النتيجة غير طبيعية .

وسنناقش اهمية ترتيب الأثاث فى احداث هذه الصفة الطبيعية المرتبطة بالتعبير الحركى الصامت فيما بعد .

٣ ــ ثراء التفاصيل :

ان كمية الخيال التى يقدم بها المخرج الحقائق المتعلقة بمكان الأحداث والجو الذى تدور فيه والشخصية تسهم بهذا الشىء الجوهرى فى التعبير الصامت الجيد الا وهو الثراء . ولقد ناقشنا امكانيات اثراء المشهد الذى كانت به فتاة تقرا تحت شجرة . على ان كثيرا من التفاصيل التى يمكننا تصورها قد تكون زائدة على احتياجاتنا الخاصة

حيث ان هناك احتمالا قائما دائما وهو احتمال ارباك المشهد بالهرج والمرج . وسوف نتحدث بعد قليل عن ضبط الخيال .

٤ ـ الدقة :

كثيرا ما يحدث ، خصوصا فى حالة الهواة ، وجود صفة عدم الوضوح والتردد التى تسم العروض الفردية . وهذا يرجع عادة الى عدم الدقة والعجلة فى تنفيذ بعض لمسات التعبير الحركى الصامت . ومن ثم فينبغى ان يكون لدى المخرج والممثل فهم واضح ومحدد لماهية هذا التعبير ، ثم عليهما بعد ذلك ان يجلواه ويهذباه حتى تكون النتيجة مؤكدة وواضحة المعالم ولا تختلف من عرض مسرحى لعرض مسرحى آخر .

ولدينا فى هذا الفصل الكثير من الكلام عن التمثيل الصامت (البانتوميم) باعتباره وثيق الصلة والارتباط بنظرية التمثيل . ولو اخذنا المنهج الذاتي للمعالجة ، لوجدنا أن من الممكن تنفيذ قطعة من التعبير الحركي الصامت بدقة عن طريق الفهم الدقيق لما سوف نقوم به . ومع ذلك ، فقد يؤدى الفهم الكامل لما يجرى الى تعبير صامت حقيقى (وعلى الأخص فى اخراج الهواة) لكنه ، لا يحدث التأثير . ويمكن جزء من وسيلة جعل التعبير الصامت محددا ودقيقا ، فى التكنيك الخاص بتجسيمه وجعله اكبر من الحياة . ويجب عدم الخلط بين هذا المنحى والمبالغة فى التفاصيل التى تبدأ فى الظهور بمظهر الشيء غير الواقعى . ولو تذكرنا من الخبرة الحركات الحاذقة والمحددة فى نفس الوقت التى يؤديها « البارمان » أو الخياطة او الكاتب على الالة الكاتبة ، لتبين لنا انه بسبب مهارتهم فى تخصصهم ، فان ما يؤدون من اعمال يبدو عادة واضحا واكبر قليلا من النشاط العادى . وهذا يرجع جزئيا الى الغياب الكامل للخطوات الوسيطة غير الضرورية . ولهذا يجب أن يتجه تدريب الممثل على قطعة من التمثيل الحركى الصامت الذى جعله « خبيرا » فيما يؤدى من عمل بحيث يصل الى نفس النتائج التى ذكرناها .

وثمة نقطة هامة اخرى خاصة بالدقة فى التمثيل الصامت الا وهى مسالة توقيت الفعل مع جمل الحوار بحيث لا ينطمس احدهما . وفى العادة فان العمل التمثيلى المصاحب يأتى قبل او بعد القاء الجملة ـ مالم يكن صغيرا جدا ـ ومالم يكن مقصودا به اهمال الجملة .

فالسجائر يمكن اشعالها ، والكتب تقرأ ، والأثاث ينفض ، ولتشذب أشجار أعياد الميلاد ، وما الى ذلك ، خلال كلمات مثل « نعم يا حضرات السادة » أو « لا ، ياسيدات » أو « سوف أرى » والجمل غير الهامة الأخرى التى من هذا النوع . لكن عندما يقال شيء له علاقة بالعقدة أو بالشخصية ، أى شيء يؤثر على نمو وتطور المسرحية ، لابد اذ ذاك من قول الكلام أولا ثم اجراء التمثيل المصاحب أو وقفه كلية .

٥ ـ الملاءمة الايقاعية :

يجب ان نعطى اهتماما خاصا للقدر من التمثيل الصامت (البانتوميم) الذى يتلاءم مع الايقاع العام للمسرحية ، والوحدة الزمنية لكل مشهد على حدة ، وايقاعات الشخصيات والمكان والموقف وما الى ذلك . فالتعبير الحركى الصامت المرتبط بالشخصيات فى الكوميديا سوف يكون له ايقاع مختلف عن ذلك التعبير الموجود فى التراجيديا ، على الرغم من أن الشخصيات قد تعطى نفس التعبير الصامت لتنفيذه . وفى نطاق المسرحية ذاتها ، يؤثر تغيير الايقاع على كمية ونوع التعبير الصامت . ولهذا فعلى الرغم من ان كثيرا من التعبير الصامت قد نجده فى الدقائق الخمس عشرة الأول من المسرحية ، فانه يختفى سريعا حين تزداد سرعة اداء المشاهد . والتعبير الصامت المفصل لا بد وان يؤدى الى ابطاء سرعة الاداء بالضرورة .

٦ ـ النسبة :

ترتبط نسبة التمثيل الصامت (البانتوميم) ارتباطا وثيقا بالملاءمة الايقاعية له . ويتحكم فى نسبة البانتوميم نوع المشهد . فالمشاهد المتوازية والمشاهد الانتقالية وما شابه ، يجب اثراؤها وجعلها طريفة بالتمثيل الصامت . ومع تصاعد المشهد ، يجب أن يقل التعبير الصامت تدريجيا لأنه يميل الى اضعاف سرعة المشهد والقضاء على الذروة .

٧ ـ السيطرة :

يقول ستانيسلافسكى Stanislawski فى كتابه : « اعداد الممثل » ... « الخيال يخلق اشياء يمكن ان تكون أو يمكن ان تحدث ، فى حين ان المسرحية الخيالية الاسطورية (الفانتازى) تخترع أشياء ليست فى الوجود ، ولم تكن موجودة ، ولن يكون لها وجود » . وكما لاحظنا دائما ، فان الخيال يعمل لربط كل الذكريات الممكنة التى تحتفظ

بها بالنسبة للحقيقة ، وبمعنى آخر الأشياء التى يمكن ان تكون أو التى يمكن أن تحدث . وان قدرة المخرج على اســترجاع او تقديم هذا الاسترجاع على نحو يحفز ويثير هو الخيال بأجلى معانيه . وكل ممثل سيؤدى مشهد وفاة على خشبة المسرح يستخدم خياله . وكلما بدت الوفاة أكثر وضوحا وواقعية ، كلما تحتم على الممثل أن يكون قادرا على استرجاع مزيد من التفاصيل وتراكيب التفاصيل من ذاكرته . وكثير من المخرجين ممن تجرى احداث مسرحياتهم فى البحار الجنوبية أو فى منطقة القطب الشمالى ، يجب عليهم أن يستعيدوا فى ذاكرتهم كيف كان يبدو شهر اغسطس الأشد حرارة وشهر يناير الأشد برودة ، ثم يمضون من هذا التصور الى اعمال الخيال . وفى هذه الأمثلة جميعا يجب أن تلعب الحقيقة دور الخشبة التى يقفز منها السباح الى الماء ، وبمعنى آخر يجب ان تكون بمثابة نقطة الانطلاق للخيال .

والحديث عن كبح الخيال أو السـيطرة عليه والتحكم فيه ، لا يتعارض مع تأكيدنا واهتمامنا بجانب ثراء التفاصيل . لكن ثمة مشاكل محددة تثور من الاستخدام المطلق للتفاصيل ، التى يمكن ان تغرق فيها المسرحية فى لجة الخيال الخصب . وهنا يطلب النظارة الالتزام بعرف او قاعدة مقررة . وفضلا عن ذلك ، فيجب بذل كل محاولة لتجنب شطحات الخيال مالم تتطلب المسرحية مثل هذه التأثيرات بطبيعة الحال . ان الخيال الجامح يميل الى الاندفاع الى هذين الاتجاهين : اما الى وفرة زائدة من التفاصيل أو نحو استخدام الخيال (الفانتازى) . وفى كلا الحالين فالنتائج التى تتمخض عنها مربكة .

٨ ـ اهميــة تخطيط المشــهد وادواته على الأرض وكذا الديكورات :

التعبير الصـامت الجيد يلزمه تخطيط للمشهد وديكور قابلان للتنفيذ وعلى جانب من الطرافة . وكما هو الحال فى التعبير الصامت، على المخرج أن يخطط للمنظر اولا بخيال كامل الحرية ، متجاهلا توجيهات المؤلف . فاذا اضيفت ، فيما بعد ، افكار المؤلف الى آراء المخرج بشأن الديكور فلا بد وأن ينتج عن ذلك منظر اكثر ثراء وطرافة مما لو اتبع المخرج دون تصرف ما اقترح . على أن الاختيار الأخير ، واعادة ترتيب الأوضاع والسيطرة على التفاصيل ، تتبع من الشخصيات التى تعيش هناك ، ونوع المسرحية ، والمكان الذى تجرى فيه الأحداث والجو المحيط بها .

وفضلا عن ذلك ، فقد يجد المخرج ان الفعل يقتضى اثنين او ثلاثة من العناصر الهامة التى تحتاج الى تأكيد . وقد تكون هذه العناصر ذات قدرة خاصة على التعبير عن المكان وطبيعة الناس ، او قد تكون لازمة للفعل ، على انه ينبغى فى كل الأحوال ان توضع العناصر المؤكدة فى مكانها الصحيح بالنسبة للفعل .

ويجب ان يدقق المخرج ليس فقط بالنسبة لدقة التصميم والديكور على خشبة المسرح وانما فيما يتعلق بما يحيط بالمنصة من الخارج ايضا ، لأن نمو التعبير الصامت وتطوره يعتمد على كل من الديكورات القائمة على خشبة المسرح وكذا على الشخصيات واماكن دخولها وخروجها . ومن دراسته الحركات المؤدية للذروة والأنماط العامة للمشاهد الهامة ، يستطيع المخرج ان يقرر اين يجب ان توضع النوافذ، والأبواب ، والاثاث . وفى هذا الصدد يجب ان يصمم ترتيب هذه العناصر جميعا ويبتكر على نحو يخدم الحركة . اما الترتيبات التى ترغم الممثلين على اتباع حركات معقدة او التدخل فى الفعل او تكفهم عن حرية الحركة فهى ترتيبات سيئة .

والمسرحية التى تدور احداثها فى الخلاء او فى حيز تجريدى من المستويات والمنصات تعطى المخرج قدرا معينا من الحرية فى اعداد تخطيط المشهد على الأرض من حيث ان هناك خروجا على الطبيعة والمألوف وعدم تحديد فيما يتعلق بما هو تجريدى . ومع ذلك ففى اللحظة التى يذهب فيها الى الداخل ، فانه يتعامل مع جدران ويواجه بمشكلة استخدام التنويع وادخاله على النسق والترتيب المعروف للمنزل العادى . ومن ثم فكخاتمة لهذا القسم من الفصل المخصص لأسس التعبير الصامت السليم ، لنضع بعض الحقائق التى تحكم ترتيب الأثاث فى المسرحية الحديثة .

١ ـ مبادىء عامة :

يجب العناية الشديدة بتجنب الوضع التقليدى للكنبة فى احد جانبى المنصة ومنضدة وبعض المقاعد فى الناحية الأخرى . ولقد ظل هذا الترتيب لسنوات طويلة يشكل الوضع الغالب الرئيسى لتوزيع الأثاث على خشبة المسرح ، ولكن اصبح هذا الترتيب مستهلكا وممجوجا ويعطى احساسا دائما بانه غير واقعى .

والمبدأ السليم الذى يجب اتباعه فى هذا الصدد هو أن نضفى على المنصة ما يجعلها تبدو وكأنها غرفة حقيقية مع توزيع قطع الأثاث فيها بحيث يبدو وضعها طبيعيا بقدر الامكان . ويجب عند ترتيب وضع الأثاث أن تراعى علاقته بالجدران . فاذا حدث ولم تكن الجدران على شكل صندوق مربع وانما تتخذ تكوين مثلث ، فلا بد وأن ترتب على اساس علاقتها بهذا التكوين . وهذا يعنى أن المكتب لن يوضع كيفما اتفق فى الناحية اليمنى أو اليسرى من وسط المنصة وانما يجب أن تكون ثمة علاقة بينها وبين مدفأة ، (اما متعامدة عليها وأما متوازية معها) أو مائدة أو حائط أو نافذة ، طالما ان هذه هى الطريقة التى تتبع فى وضع المكتب فى منزل حقيقى . ويجب الا توضع المقاعد فى مواجهة النظارة وانما فى علاقة مع مقاعد أو قطع أخرى من الأثاث أو مع الحجرة ذاتها . ومن افضل السبل المؤدية الى الترتيب الجيد للأثاث على المنصة هو رسم الجوانب الأربعة للحجرة مع ترتيب الأثاث كما ينبغى أن يكون فى هذه الحجرة . ثم حرك احد الجدران وانظر فيما اذا كان اعادة تعديل وضعها تعديلا طفيفا يؤدى الى عدم ملاءمتها مع ترتيب المنظر على خشبة المسرح . ومن شأن ذلك أن يؤدى الى ايجاد شكل غير منتظم وغير عادى . ومن الممكن ان يأخذ المرء حجرة يعرفها فى منزل . وقد يأخذ صورا لها من مجلات . ولتذكر انه فى الترتيب والاختيار النهائى ، فان الضرورات التى ستراعى وتؤكد هى تلك التى يمليها الفعل فى المسرحية .

ب ـ تصميم تخطيط المشهد على الأرض :

يجب ان يوضع الأثاث على المنصة فى شكل مجموعات كل منها تتألف من مساحة مخصصة للتمثيل . وتتألف المجموعة من قطعة رئيسية من الأثاث كالكنبة مثلا والقطع الصغيرة الأخرى التى تتمشى معها . فمثلا يمكن أن يكون هناك مسند للاقدام وأباجورة ذات حامل على الأرض ومنضدة خلفية وحامل صحف ومنفضة سجائر . وقد تتألف مجموعة أخرى من فوتيل ومائدة جانبية أو اباجورة بحامل بجوارها ويمكن اضافة مقعد صغير (بلا مسند) وكمثال آخر لترتيب منطقة توضع مائدة وحولها مقعدان أو ثلاثة ، وعلى المائدة يضع مجلات واناء زهور أو اباجورة . وقد جرت العادة على أن يكون ترتيب الأثاث على خشبة المسرح موزعا على ثلاث مناطق على الأقل . ومن شأن ذلك انه يسمح بوجود منطقة أو منطقتين على نحو ظاهر أو واضح . ويجب ان

تحتوى مجموعات الاثاث هذه على اماكن لشخصين على الأقل . وفى حالة الكنبة والمائدة يكون الأمر سهلا . اما فيما يتعلق بالمقعد الفوتيل فمن الممكن ان يجلس شخص على ذراعه ويدور مشهد وهو على هذا النحو بينه وبين شخص جالس فى المقعد او ان يجلس على المقعد الصغير (الذى بغير مسند) ويتحدث الى شخص جالس فى المقعد . ويجب أن توضع أيضا هذه المجموعات الثلاث بحيث يستطيع شخص ان يجلس فى منطقة ما على المنصة ويدور بينه وبين شخص آخر مشهد ضمن مجموعة اخرى او فى منطقة اخرى . ومع ذلك فلا بد أن تكون بينهما علاقة من نوع ما .

جـ ـ توزيع الأثاث :

يجب ان توضع مجموعة واحدة على الأقل فى المنطقة السفلى من المنصة اما على اليسار او على اليمين . فاذا كانت هناك مدفأة عند الجدار الجانبى فى اسفل المنصة ، يمكن عادة وضع مقعد صغير بلا مسند فى محاذاته يجلس عليه ممثل ويدخل فى حديث مع اشخاص فى منطقة اخرى . يجب الا توضع القاعد فى المنطقة السفلى من المنصة يمينا أو يسارا وهى تواجه النظارة ، وانما يجب ان تكون فى وضع جانبى (بروفيل) بالنسبة لها .

وافضل الأماكن للمدافىء هو بحذاء الجدار الجانبى ، لأنه فى هذا الوضع فقط يستطيع الممثل أن ينظر اليها اثناء التمثيل وفى نفس الوقت يكون مرئيا للنظارة . اما اذا كانت المدفأة فى اعلى المنصة عند الجدار الخلفى ، فمن الصعب استخدامها لأن الممثل حين يواجه النار سيضطر الى اعطاء ظهره للمشاهدين .

وللنوافذ اهمية خاصة . واحسن مكان لها الجدار الجانبى ، حيث ان من السهل فى هذا الوضع جعل النظارة تتخيل ما يدور خارجها ، بدلا من محاولة جعل المنظر الخارجى مقنعا باستخدام الأدوات المسرحية الخفيفة . وبالاضافة الى ذلك فاذا كانت النافذة ذات اهمية فى المسرحية (بمعنى انه اذا كان شخص سيطل منها ويصف ما يجرى فى الخارج) فمن الأسهل عليه فى هذا الوضع أن ينقل للنظارة ما يقوله عنه فيما اذا كان ظهره مواجها للنظارة (كما لا بد أن يفعل لو كانت النافذة فى الجدار الخلفى) .

وقد سبق ان ناقشنا وضع الأبواب تحت الجزء الخاص بالحركة. ويجب الا يحوى المنظر (الديكور) بتاتا بابا لن يستعمل . وكلما كان عدد الأبواب كبيرا فى ديكور — حتى أربعة أبواب — كلما سهل ذلك مهمة المخرج ، لأنه عندئذ يصبح فى امكانه ان يجعل شخصا يدخل من افضل منطقة ملائمة على خشبة المسرح بالنسبة لعلاقته بالمجموعة . الا ان القليل من الغرف تحتوى على ما لا يزيد على اربعة أبواب . والواقع ان معظمها لا يوجد به أكثر من باب واحد أو اثنين ، ومن ثم فيجب على المخرج الا يضع فى تصميمه ابوابا اكثر مما يوجد عادة فى اى غرفة . وتدور المشاكل ، الناجمة من عدم وجود أكثر من باب أو اثنين فى المنظر ، فى معظمها حول التجمع والاحتشاد عند الباب والبحث عن باعث للشخصيات الداخلة للذهاب الى الجانب الأبعد من الخشبة .

د — الباعث :

يجب أن يؤسس المخرج كل عملية خروج على المنصة حتى يمكن للنظارة معرفة الى اين تؤدى ، كما عليه ان يستوثق من ان الممثلين يستخدمون نفس المخرج دائما حين يذهبون الى المكان المعين الذى يحدده ذلك الخروج . كما يجب أن يكون على بينة كاملة من أن كل شخصية غادرت خشبة المسرح من باب معين تعود اليها من نفس هذا الباب مالم يوضح النص خلافا لذلك . ومن افضل الطرق التى يمكن ان تساعد المخرج على تذكر الأماكن التى تؤدى اليها الأبواب هو ان يرسم خريطة لأرضية المسرح بأكملها التى تكون هذه الغرفة المعينة جزءا منها . وبهذه الطريقة يمكنه ان يرى علاقات هذه الغرفة بمختلف المخارج .

لا تستخدم قط المسافات الواقعة بين قوس المنصة وبين مضايق الكواليس للدخول او الخروج .

هـ — تفاصيل متنوعة :

وبالاضافة الى المنطقتين أو الثلاث مناطق الرئيســـية المخصصة للأثاث ، هناك قطع اثاث اخرى يطلق عليها اسم الدقائق . وهى عبارة عن قطع الأثاث الدقيقة مثل الموائد الصغيرة والمقاعد المصــفوفة حول الجدران وفى أركان الغرفة البعيدة التى لا تستخدم فى المشاهد الكبيرة او التى لا تستخدم اطلاقا وعلى الأخص اذا كانت خشبة المسرح فسيحة.

أما اذا كانت صغيرة فيجدر استخدام هذه المقاعد المصطفة بطول الجدران الجانبية والأركان البعيدة بواسطة الشخصيات الثانوية في المشهد .

فاذا كان أحد المشاهد سيجرى في الليل ، ينبغى أن يكون لكل قطعة اثاث مصدرها الطبيعى الذى ستتلقى منه الضوء ، بمعنى ان يكون هناك مصباح لكل مجموعة مالم تكون المجموعة قريبة من مدفئة ستغمرها بالضوء أو على مقربة من حوامل اضاءة حائطية يمكن اعتبارها باعثا كافيا للضوء للمجموعة .

وعند ترتيب الأثاث على خشبة المسرح ، يجب العناية بايجاد توازن ، وعلى الرغم من أن الترتيب الذى يقوم على التماثل ترتيب سىء ويجب تلافيه الا انه يمكن اللجوء اليه اذا تطلب الطراز ذلك . على انه من الممكن الوصول الى التوازن بلا حاجة الى التماثل عن طريق توزيع مناطق الاثاث توزيعا متساويا على خشبة المسرح كلها .

ويجب الاهتمام بالمنظر حتى يبدو حقيقيا ومقنعا بانه صورة من المكان المفروض انه يمثله . وكلما كان ترتيب الأثاث طبيعيا كلما كان الاخراج أسهل والتاثير افضل ذوقا .

ولا يكفى أن تبذل محاولة لبلوغ الأصالة والتجديد فى ترتيب قطع الديكور لأحـــد المناظر الداخلية ، لكن علينا أيضـــا اذا كانت المسرحية تتضمن ثلاث مشاهد مراعاة الحصول على ترتيب للأثاث يختلف اختلافا جوهريا للفصل الباقى أو الفصول الباقية . فاذا كانت المسرحية عبارة عن فصل واحد فقط ، فان قدرا معينا من التعبير الصامت والطرافة سوف ينتج من تغيير شكل توزيع الأثاث على الأرضية فى فصل أو مشهد لآخر . وقد يرجع هذا التغيير الى مرور الزمن أو دخول مستاجر جديد ، أو الى ضرورات الفعل أو الى التصميم . وهذا الباعث الأخير ربما يحتاج الى الشرح . فكثيرا ما يكون فى الوسع الحصول على تنويع وطرافة فى مسرحية من فصل واحد بتغيير زاوية الرؤية الخاصة بالمنظر من فصل لآخر . فحين يكون المدخل فى الفصل الأول فى أعلى الوسط والمضجع فى اليمين، يمكن تغيير المدخل الرئيسى فى الفصـــل الثـانى ونقله الى اليسار وجعل المضجع فى أعلى الوسط . ومع ذلك يجب استعمال هذا التغيير فى زاوية الرؤية فقط حين يكون ثمة احتمال بأن اهمية منطقة معينة او مدخل معين ستتغير من فصل لآخر .

ح ـ استخدام التمثيل الصامت « البانتوميم » :

كانت عروض الكوميديا ديلارتي (١) الايطالية ، التى ظهرت فى أواخر القرن الخامس عشر والسادس عشر ، يستقبلها الجمهور فى سائر أنحاء أوربا الغربية بحماس . وكان ذلك راجعا على حد قول احد النقاد المعاصرين الى انها ، تهتم اهتماما كبيرا بالايماءات والحركات ، وتمثل كثيرا من الأشياء من خلال الحركة وحتى أولئك الذين لا يفهمون لغتها لا يمكنهم أن يعجزوا عن فهم الموضوع الذى تتناوله هذه الكوميديا » .

وهذه بالضبط هى النقطة الجديرة بالاهتمام عند استخدام التمثيل الصامت فى المسرحية . لابد أن نضع فى حسابنا ان المسرحية ستقدم أمام جمهور لا يفهم اللغة . وهذا يعنى ان الشخصيات والأماكن التى ستدور فيها الأحداث والأجواء والمواقف لا بد ان تصور بدقة اذا كنا نبغى تجنب سوء الفهم لما يجرى ويدور على خشبة المسرح . ونحن نرى انه لا محل لشرح هذه الأشياء بالكلام . يجب أن يتم التعبير ونقل المعانى بالايماءة والوجه والحركة . والذين جلسوا الساعات من بيننا يشاهدون الأوضاع الجافة والايماءات العريضة فى عروض الاوبرا العادية . لا بد انهم أدركوا أن من الممكن جدا الخروج صفر اليدين فيما يتعلق بمضمون المسرحية من التمثيل . هنا نجد حالة لاستخدام أقل ما يمكن من التمثيل الصامت . والنتيجة التى نحصل عليها بطبيعة الحال عرض لطيف غير أنه لا يثير الاهتمام ـ باستثناء الأداء الموسيقى ـ ان ما نفقده أساسا هو التفاصيل الذاتية والشخصية ، وباختصار ، ما يكشف عن ان هؤلاء الناس يمكن ان يكونوا أحياء يعيشون . التمثيل الصامت يمدنا بمثل هذه التفاصيل . وهى اذ تعتمد على ما يقال او ما هو متضمن فى النص تمثل بالفعل حقائق الشخصية والمكان والجو .

١ ـ اجراءات عامة :

المخرج الذى يملك القدرة على التصور البصرى يشرع فى رؤية المسرحية كما ستبدو على المسرح خلال قراءته الاولى . ثم ان اعادة القراءة تخلق فى ذهنه صورا أكثر تحديدا وحركات وأوضاعا وتمثيلا مصاحبا . وليس ضروريا أن تكون هذه العناصر مترابطة ومستمرة فى تلك المرحلة ، وانما مجرد نقط بارزة فى النص . وليس من الحكمة أن يغرق نفسه فى

(١) Commedia dell'Arte

التفاصيل خلال هذه القراءات الأولى : بل الأجدر ان يركز على التطور العام الشامل للمسرحية كلها .

اما خطواته التالية فتتمثل فى تخطيطه لهذه العملية على نحو أكثر تحديدا مع وجود النص معه ، مهملا الارشادات المسرحية الى وقت آخر حتى يسمح لخياله بحرية الحركة كما ذكرنا آنفا . والمخرج اذ يدرج تصوره للحركة المعبرة على هذا النحو ، فانه يفعل ما يرى انه الأفضل لتفسير المسرحية ، وهو يرى ذلك الى المدى الذى يجعل التمثيل المصاحب طبيعيا وملائما للشخصيات والمكان والموقف . وعليه أن يعتبر استخدامه للتمثيل الصامت (البانتوميم) فى كل وقت كعنصر يمنح الصدق ومشاكلة الواقع للنص . وهذا يعتبر اختبارا لفطنة المخرج وبراعته فى ملاحظة الناس والأماكن والأشياء .

وفى ملء منظر به أشخاص ، أو مكان ، أو موقف بتفاصيل من التمثيل الصامت تصبح هده الحقيقة واضحة ناصعة . انه يتذكر اولا وقبل كل شيء من تجربته الخاصة ، ما يعرفه عن هذه العناصر . وتكون خطوته التالية هى ترشيح مثل هذه التفاصيل فى خياله . وبمعنى آخر فهو يتناول حقيقة ما ثم عن طريق اعادة الترتيب والاستبعاد والاعلاء لبعض ملامحها ، ينتج ما يراه أكثر تاثيرا واقوى تعبيرا على خشبة المسرح . هذا الاجراء هو طبعا عبارة عن « اعادة ترتيب للطبيعة » الشيء الذى يفعله كل فنان . وعلى ذكر هذه النقطة فقد قال أحدهم انه ليس فى الفن شيء لم يكن فى الحيـــاة أصلا . ونحن نرى كيف ينطبق هذا القول مباشرة على التمثيل الصامت (البانتوميم) من حيث انه عبارة عن الاستخدام الخيالى للتفصيلات التى لاحظها المخرج أولا فى الحياة . وهذا فى الواقع هو مفتاح الفصل كله . ان كل تفصيلاتنا مستمدة من هذا السؤال : « ما الذى يمكن أن تفعله مثل هذه الشخصية وتلك فى مثل هذا المكان ومثل هذا الجو » ؟ ثم نجرى أول اختبار للتمثيل الصامت الذى نستخدمه ، لا كما هو فى الأصل وانما ما يشاكله فى الواقع .

وعلى المخرج ان يبذل قصاراه فى السيطرة على مساهمات قريحته ومزجه بحيث لا يتنبه الجمهور لأية مؤثرات من بنات خياله . فالجمهور متى ما أحس بمجرد حركات بهلوانية داخله الشك بل ربما العداء .

ان الاهتمام الدائب بالتدفق الشامل لانتاج المخرج يصونه من ان

يضل فى متاهات التفاصيل · وتكرر القراءة الشاملة غير المتقطعة يساعد فى الحفاظ على الرؤية الشاملة للمسرحية ·

٢ ـ الاختيار بعد تهيئة المسرحية للعرض :

ربما وجدنا بعد الاستعداد لدفع المسرحية للعرض النهائى على خشبة المسرح ان كثيرا من التمثيل المسرحى المصاحب الذى راق لنا وادمجناه خلال التدريبات قد يرى الاستغناء عنه · يجب الا نتردد فى عمل ذلك فمثل هذه التفاصيل لن تكون بذات قيمة اذا ما اضرت بالاطراد الشامل للمسرحية · ان ملء المسرحية بالتفاصيل ثم انتقاء ما يرى حين يتهيأ العرض للتقديم طريقه سلبية على الأخص بالنسبة للمخرجين المبتدئين ·

٣ ـ السيطرة على العمل التمثيلى المصاحب عند افتتاح مسرحية :

يجب الا تبدا المسرحية بعمل مسرحى مصاحب وحركة عامة مبالغ فيها ، لأنه من السهل أن يقع المشاهد فى الحيرة والاضطراب فى البداية وربما انفعل فى اتجاه غير متعاطف · ومن ثم فعلى المخرج أن يخفف من تاثيراته · وهذا الأمر تزداد اهميته عند اخراج الهزلية أو الميلودراما حيث تقع الأمور بسرعة ومفاجئة · وكما أننا عند رفع الستارة نسمح للنظارة بالوقت الكافى لكى تتكيف مع ايقاع المسرحية ، كذلك يجب أن نمنحها الوقت لتكيف نفسها من بداية المسرحية وتجنب صدمها باطلاق النار أو الصياح أو الحركة والايماءة المبالغ فيها وما الى ذلك · وبالاضافة الى ذلك ، فان المشاهد الافتتاحية تكون عادة مليئة بالعبارات التى تحمل وتعرض فكرة المسرحية · ومن المهم أن يبتعد العمل المسرحى عن هذه الجمل حتى لا يكون ثمة ما يشغل جمهور النظارة عنها .

وفى بداية المسرحية كثيرا ما يضع المؤلف شخصيات عديدة على خشبة المسرح ، فيهم أصحاب الأدوار الرئيسية والأدوار الثانوية · على أن من المهم تركيز الانتباه بأسرع وقت مستطاع على اصحاب الأدوار الرئيسية اذا لم يكن ذلك منصوصا عليه كتابة فى المسرحية · وعلى الاخراج أن يؤكد عليها مع [illegible] التعبير والعمل المسرحى الصادر عن الشخصيات الثانوية بها [illegible] تزيد من التركيز على الشخصيات الرئيسية · ففى مشهد تناول [illegible] ـ مثلا ـ بالاضافة الى التاكيد من

خلال التكوين ، قد يكون هناك فارق فى كل من التفاصيل والتوقيت بالنسبة للطريقة التى يقدم بها الشاى للشخصيات الرئيسية · وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن يقدم الشاى للشخصيات الهامة أولا أو آخرا · والأمر فى ذلك يتوقف على المشهد ·

وفى مشهد من هذا النوع ، يكون الاهتمام فى البداية عاما · ثم من خلال هذا الانتباه الموزع ، نبـدا فى تركيزه على الشخصيات الرئيسية · مشهد الافتتاحية فى مسرحية شنتكلير لمؤلفها روستاند تعرض مثـالا ممتازا لهذا الأسـلوب فى المعالجة من الاهتمام الموزع الى الاهتمام المخصص ·

٤ ـ السيطرة على العمل التمثيل المصـاحب فى منتصف المسرحية :

هنا والصراع محتدم ودراما الموقف فى أوج العنفوان ، يجب أن نحرص على عدم اغراق مثل هذه المشاهد من الصراع بالكثير من العمل المسرحى · ينبغى أن يكون مثل هذا العمـل المصاحب بنسبة معينة ، لا تزيد عادة على واقعتين لكل صفحة من صفحات النص · أما فى الكوميديا أو المهزلة حيث يستخدم العمل التمثيلى المصاحب من أجل الاضحاك ، فيجب أن يكون اما مجمعا فى تأثيره مؤديا الى ضحكة واحدة كبيرة ، أو أن يكون موزعا بحصص متعادلة · على سبيل المثال ، فان استخدام كثير من العمل التمثيلى المصاحب من أجل الاضحاك ،فى أى موقف فى بداية المسرحية أو وسطها ، يؤدى المسرحية اما باجهاد النظارة أو بجعل نهاية المسرحية فاترة بالقياس ·

وفى مشـاهد الذروة حيث يتصاعد التوتر العـاطفى فى الموقف ، يجب أن يقلل من التمثيل الصـامت اللهم الا فى مشاهد الترقب حيث يعتمد البنـاء مباشرة على اسـتخدام المكائد ، لكن ينبغى مراعاة تجنب اضاعة بداية مشهد توتر بالاكثار من التأكيد على ما هو غير هام ·

٥ ـ السيطرة على العمل التمثيل المصـاحب فى نهاية المشـاهد :

يجب أن تتلقى نهاية المشهد لمسـة ختامية من التمثيل الصـامت لربطها بالتسلسل الشامل للمشهد · ويمكن تحقيق هذه الغاية بتقـديم بعض العمل التمثيلى المناسب ·

٦ ـ السيطرة على العمل المسرحى تبعا للاسلوب :

ذكرنا من قبل ان نوع المسرحية يحكم نوع العمل التمثيلى المستخدم وصفته . ولن نستفيض فى شرح هذا الجانب من جوانب السيطرة أكثر من هذا وانما نحيلك على ذلك الجزء . على ان هناك ، على أى حال ، اعتبارا آخر يدخل فى عملية التحكم فى العمل التمثيلى الا وهو الأسلوب . والأسلوب فى الكتابة المسرحية والاخراج عبارة عن درجة من الواقعية اعتمادا على ما هو حقيقى بدرجة أكبر بالنسبة لنا اليوم . ومن ثم فهناك مجال يبدأ من الواقعية الفوتوغرافية او فوق الطبيعية المحشوة بالتفاصيل الكثيرة وتنتهى باشكال أكثر تجريدا ، أو افكار منتقاة عن الأشياء . وما يطلق عليه بالواقعية الفوتوغرافية ينطبق تمام الانطباق على الأسلوب المعروف بالطبيعية ويظهر فى مسرحيات مثل الطريق المسدود (١) ، مشهد الطريق (٢) ، الأعماق السحيقة (٣) . أما البانتوميم الذى يؤدى على نطاق واسع بدون تفاصيل ، وبفواصل شكلية فهو عادة يضاهى الكلاسيكية ويعرف حديثا بالتعبيرية . ويظهر العمل التمثيلى من هذا النوع فى مسرحيات كتاب الدراما الاغريق وفى مسرحيات راسين وكورنيل . أما الدراما التعبيرية مثل مسرحيات : من خلال الأبواب (٤) وآلة الجمع (٥) فانها تتجه الى ميكنة العمل التمثيلى المصاحب الى نمط موغل فى التقليدية. وفى مكان ما بين هذين الأسلوبين يزدهر مجال التفصيل المتعارف عليه بالأسلوب الرومانتيكى ، والذى ندرج فيه درامات العصر الاليزابيثى ، والجزء الاكبر من دراما القرن التاسع عشر . ولابد أن نرجىء ، الى الفصل الأخير ، مناقشة اكثر تفصيلا لهذا الموضوع الهام المتعلق بالأسلوب وعلاقته بمبادىء الاخراج .

٧ ـ السيطرة على العمل التمثيلى المصاحب من اجل التاكيد :

ينبغى عند استعمالنا للعمل التمثيلى المصاحب فى مسرحية أن ناخذ فى الاعتبار ان هذا العمل يدعم الشخصية ، والعبارة والحركة . فعاطفة

---

(١) Dead End

(٢) Street Scene

(٣) The Lower Depth

(٤) Within the Gates

(٥) Adding Machine

الحب ، أو انفجار الغضب ، أو التهديد ، أو اللعنة ، أو التعبير عن الندم ، وما الى ذلك يمكن تقويتها باتباعها مباشرة بشىء من العمل التمثيلى الملائم لطبيعة الشخصية .

٨ ـ السيطرة على العمل التمثيلى المصاحب من أجل المكان والجو :

لا حاجة الى الاكثار من العمل التمثيلى الذى يرمى الى انشاء فكرة المكان وجو الأحداث والدق عليه باستمرار . فبعد الانتهاء من تثبيت فكرة المكان والجو بوضوح فى اذهان النظارة عن طريق التاكيد فى البداية ، وفى أثناء تطور المشهد أو الفصل فان العمل التمثيلى اللازم لذلك يمكن دفعه برقة تدريجيا مع اعادة البناء ما بين آن وآن كلما دعت الحاجة ، بل انه من الممكن الاستغناء عنه كلية عندما يشد الحدث فى المسرحية انتباه المتفرجين . وعندما يكون العمل التمثيلى الذى ينشىء فكرة المكان والجو العام قد أرسى بعناية وتاكيد واحكام ، فان الاستغناء عنه فيما بعد لايقضى على الايهام بالحقيقة .

ملحوظة :

يمكن أن تؤدى المؤثرات الصوتية الشىء الكثير بالنسبة لإقامة فكرة كل من المكان والجو . ومع ذلك فينبغى الا تستلفت النظر الى ما تنطوى عليه من افتعال . فالمطر والريح والرعد وضجيج الشارع والقطارات وأجراس الكنائس ودقات الطبول وما اليها يجب أن تبقى مجرد خلفية للحدث فى المسرحية كما يجب توقيتها بعناية فى الحدث المسرحى حتى لا تغرق القاء الجمل . وكثيرا ما تلعب المؤثرات الصوتية دورا هاما فى أحداث المسرحية كما هو الحال فى مسرحيات ليليوم ، والامبراطور جونز .

٩ ـ السيطرة على العمل التمثيلى المصاحب بالنسبة للمجموعة والأفراد :

كلما زيدت المسرحية عطاء من التعبير العام للمجموعة والخلفية العامة ، أو بكلماتنا نحن ، كلما زيدت بعمل المخرج فانها تميل لأن تصبح أكثر واقعية . ومن ناحية أخرى اذا جاء العمل التمثيلى بحيث يظهر ممثلين معينين بينما الآخرون مغرقون فى الظلال ، هنا يكون الميل للتعسف . وكلا هذين المؤثرين مفيد ، اعتمادا على نوع المسرحية التى ستخرج .

فمسرحيات مثل « آه من الفقر ! » ، « والانطلاق فى مرح » ، يجب ان تمثل بالعمل التمثيلى الشامل الذى يبتكره المخرج . وعلى كل ، فالعمل التمثيلى الذاتى يزيد تمثيل مسرحيات أوسكار وايلد ، ونويل كوارد اشباعا . والعمل المسرحى الخاص بالممثل نجده واضحا فى ذلك النوع من المسرحيات الذى يكتب ليلائم نجما أو نجمة من نجوم المسرح كالذى كتب « لجرترود لورانس » أو « ايناكلير » وبعض المسرحيات مثل « لن تأخذها معك » تتطلب استخدام العنصرين . فعمل المخرج المسرحى يمنح المسرحية الجـو الطبيعى الملائم وجو البيت ، أما العمـل المسرحى الخاص بالممثل فضرورى بالطبع لاضفاء الطابع الفردى الخاص بالشخصيات

١٠ - السـيطرة على العمـل المسرحى
بالنسبة الى استخدام الأدوات المسرحية :

وضع المسرحيـة فى ديكور واقعى ييسر اسـتخدام مختلف أنواع الأدوات المسرحية بقصد اعطاء الشخصيات فرصة القيـام ببعض العمل المسرحى . فعملية تقديم الشاى التقليدية ، وخلط المشروبات كانت دائما وربما استمرت فى أن تكون ركائز يعتمد عليها الممثل . أما بالنسـبة للعملية الأبدية الخاصة بالسـجائر فقد قيل عن بعض المخرجين ان كل تخطيطهم للمشهد على الأرض يقوم على عملية توزيع هائل لعلب السجائر والثقـاب والمنافض . ان استخدام الأدوات المسرحيـة يبرز مرة أخرى مشـكلة المخرج والممثل وضرورة استخدامهما قدرا من الخيال . واننـا لنتذكر فى هذا المقام فن الآنسة جرترود لورانس وأداءها التمثيل مؤخرا فى مسرحية « سوزان والرب » . وربما كان من الصعب أن نحصر حصرا كاملا مختلف الوسائل التى لجأت اليها لتجعل المشاهد الكثيرة التى ظهرت فيها نابضة بالحياة والحيوية - وعلى سبيل الحصر نذكر فحصها الذى بدا وكأنه لن ينتهى لمحتويات حقيبة يدها ؛ ترتيب الزهور ، اختيار احداها والتلويح بها فى النسيم مع استطراد الحديث ، وأخيرا وحتى تعطى خاتمة للمشهد تتخلص من الزهرة بأن تقضم قطعة منها ؛ وترتب قطع الأثاث وتعيد ترتيبه) تفك وتربط ثوبها المنزلى ؛ ثم الجلوس والرقاد والوقوف على الكراسى والكنب ؛ ثم الوقوف أمام المرآة لعمل تسريحات مختلفة للشعر أثناء المناقشة والمجادلة مع شخصية أخرى . مثل هذا العمل المسرحى اذا نفذ بطريقة فعالة مع الحوار الموجود يحررها من أن تكون مسرحية كلامية جامدة الحركة .

١١ ـ تنمية العمـــل المسرحي الصامت في المسرحية التاريخية والمسرحية القليلة الحركة :

ذكر في جزء سابق من هذا الفصل أن المخرج عليه أن يؤجل النظر في مقترحات المؤلف بشأن العمل المسرحي وتفاصيله حتى يستخدم خياله الخاص . ولهذا فالمعلومات التي يحتويها هذا الجزء من الفصـــل تتعلق باخراج جميع المسرحيات ومع ذلك فهناك مجموعتان عامتان من المسرحيات تشكلان تحديا ممتازا من حيث تقـــديم العمل المسرحي الصامت ، هما المسرحية التاريخية والمسرحية الحديثة الاستاتيكية (أو المسرحية الكلامية) فالتصـــور الدرامي الصامت فيهما يتحتم وضعه حيث أن النص نفســه لا يحوى شيئا يذكر عنه . والآن لنفحص كل مجموعة منهما :

١ ـ المجموعة التاريخية :

ان اختفاء الاشارات المفصلة والترجيهات المسرحية في دراما العصر الاليزابيثي كثيرا ما يســاء تأويله ويقال أن هذه المسرحيات كلها خيالية من التمثيل الصامت . الا أنه من الصعب الاعتقاد بأن شهرتها كانت تعتمد فقط على القاء الكلام . لو أن الأمر كذلك لكان موضع نقدكما يتبين من ملاحظات ناقد معاصر قارن عروض الملهاة المرتجلة بالمسرح الفرنسي في هذا الأسلوب حيث يقول :

« هناك دائما مزيج موفق من الايماءات والانحناءات مع الحديث .. يأتي الممثلون ويذهبون ، يتكلمون ويمثلون على نحو لا كلفة فيـــه كما يحدث في الحياة العادية . وتمثيلهم يعطي تأثيرا بعيدا ومختلفا من الطبيعية والصدق عما يستطيع الفرد أن يراه في المسرح الفرنسي حيث يقف أربعة أو خمسة من الممثلين في صف كنقوش بارزة في مقدمة المسرح ويلقي كل منهم حديثه في دوره » .

وثمة اعتقاد عام بأن المؤلف الاليزابيثي لم يشر الى العمل المسرحي والارشادات المسرحيـــة أو يوضحها لانه كان يكتب وفي ذهنه ممثلون معينون لدى كل منهم ما سوف يؤديه بمفرده من حركات حقق منها شهرة خاصة . وهذه الممارسة لا تختلف عما يستخدم في الكوميديا .

من أعظم المساعدات في اخراج مسرحيات تاريخية هو تحديد ما اذا كانت توجد أو لا توجد أماكن تجلس عليها الشخصيات . وهذا هام ليس

فقط من وجهة نظر التكوين والتصوير التخيلى ، وانما كذلك لانه يعطى المسرحية رنة صدق . وهذه عملية مسرحية مألوفة وانسانية .

ولقد اصررنا باستمرار على أن التمثيل الصامت الذى نعنيه يعتمد على ملاحظة الحياة .. ونحن نواجه فى المسرحية التاريخية مشكلة عرض الحياة التى يجب أن نلاحظها من خلال التقرير والوثيقة . لكن لكون هذه الشخصيات التاريخية تنتمى الى عصر أبعد من عصرنا ، فلا ينبغى أن تكون شاحبة ، متخشبة ، مستحيلة الوجود ، غاية ما تفعله فى أغلب الأحيان هو مجرد القاء سطور الدور من فوق خشبة المسرح . ويبدو من الضرورى أن نذكر المخرج والممثل باستمرار ان الأشخاص الذين يصورونهم كانوا من لحم ودم ولهم كل العواطف والأخطاء والفضائل التى تتمتع بها الشخصيات المعاصرة . لذلك فرغم ان تفاصيل الملابس وآداب السلوك العامة والعادات والتقاليد وكذلك الكلام ، تبعدنا عن ملك اغريقى أو أمير دانيمركى ، الا اننا لا نهتم بشىء غير اهتمامنا بما بيننا وبينهم من أوجه شبه كبشر ، فى الطابع والشخصية وفى استجاباتهم لمواقف معينة . وفضلا عن ذلك لابد أن يتحركوا فى مكان وجو ينبض بالحيوية من الممكن تصوره . وحتى فى الأنماط التى تظهر فى الكوميديات نريد أن نعرف انه اذا كانت هناك مبالغة فهى مبالغة لصفة انسانية فعلية وليست لشىء وهمى ومستحيل . والتوجيهات التالية توضح امكانيات التفاصيل المتطورة فى المسرحية التاريخية التى لا تتسم فقط بثرائها وما تنطوى عليه من خيال وانما بما فيها من انسانية وصدق ومعقولية وبالتالى من مطابقة للحياة .

(أ) المكان :

مهما يكن بعد المشهد الذى يدور الحدث فيه من حيث الزمان أو المكان فلابد أن تكون له بعض السمات المحددة التى تقنع النظارة بوجوده . وهنا تساعدنا تفاصيل التمثيل الصامت فى اقرار هذه السمات . وتوجد فقرات طويلة فى المسرحية التاريخية تصف المناظر بدقة . وفى وسع التمثيل الصامت أن يجعل هذا الوصف أكثر اقناعا . فاذا استخدمت المناظر كما هو الحال فى الاخراج المسرحى الحديث ، فان من الممكن حينئذ حذف الكثير من هذه الفقرات الوصفية . وعلى أية حال فان حشو المسرحية بهذه الجزئيات التكميلية مهم لرونق وبهاء المناظر المحيطة . خذ مثلا مسرحية روميو وجولييت (الفصل الأول . المشهد الأول : مدينة فيرونا ـ

مكان عام · يدخل سامبسون وجريجورى) · ودون محاولة لتضخيم هذا المشهد ، من المهم ادخال بعض الحركة والنشاط على هذا المكان العام قبل ان يبدأ سامبسون وجريجورى كلامهما · فقد يكون هناك بائع أو اثنان ومشتر أو اثنان وشاب من المتأنقين مع زوجته · ومجموعات من الجند وهى سائرة تغنى وتضحك · ولوردات وعقيلاتهم من البلاط ومن اليهم ·

واليك مسرحية بن جونسون المسماة « المرأة الصامتة » (١) ؛ الفصل الأول · المشهد الأول : غرفة فى منزل كليرمونت · يدخل كليرمونت متهيئا يتبعه خادمه) · هذه الكوميديا التى تتناول آداب السلوك اللندنية تسمح بادخال كثير من الجزئيات الحركية المتنوعة · هنا نستطيع ان نجعل بعض الخدم يحدثون جلبة فى أنحاء الغرفة ويمكن لكليرمونت نفسه أن يستعرض ذاته أمام مختلف المرايا وهكذا ...

أما فى التراجيديات فالتفصيلات الخاصة بالمكان ليست ذات أهمية كبرى كما هو الحال فى الكوميديا · ومع ذلك ، وحتى عند افتتاح مسرحية مثل أوديب ملكا ينبغى أن تكون هناك لحظة أو لحظتان قبل دخول أوديب يتجمع فيهـا الكاهن والمتضرعون اليه حـول المذبح · ولن يكون عملهم المسرحى مفصلا تفصيلا دقيقا ، لكن تأثير المكان سوف يزداد اذا استطاعوا بحركاتهم أن يقدموا الدليـل على انهم واقفون أمام قصر هام وفى بقعة مقدسة يحترمونها احتراما عميقا · ولنتمعن على سبيل المثال امكانيات ادخال رقص مرسم حول المذبح ، وليلوح الكاهن موزعا بركاته وليكن ثمة موقف يوحى بالاحترام والتبجيـل تجاه البـاب الذى يوشك أوديب أن يدخل منه ·

ويجرى المشهد الأول من الفصل الثانى فى مسرحية عطيل فى ميناء بقبرص · ويمكن عمل الشىء الكثير فى موقف الخدم والأتباع المنتظرين ليوحى بجو هذا المكان · رياح شديدة تهب ؛ صوت اطلاق مدفع يسمع ؛ صيحات من خارج خشبة المسرح وعليها · المشهد يتصاعد مؤذنا بوصول ديدمونة وايميليا واياجو ومن اليهم ، بحيث انه بالاضافة الى ما يسهم به التمثيل الصامت فى اثارة الموقف فانه يدعم مكان الحدث كذلك · وهـذا يومىء الى ما سوف نقوله فى القسم الثانى من هذا الفصل · ومع ذلك

---

(1) The Silent Woman

فاذا كانت الغاية هى الايحاء الخالص بالمكان ، فيمكن القيام بحركات مثل وضع اليد لتظليل العين والتطلع الى البحر ، واحكام ربط الأردية حول الجسد والجلوس فوق اكياس البضائع ... الخ ... وفى المشهد الثالث من الفصل الأول من مسرحية هاملت نواجه بمنزل بولنيوس ويوجه لايرتيز وأوفيليا للدخول . ولما كانت أوفيليا هى مدبرة المنزل ، فان اظهارها وهى تؤدى احدى المهام المنزلية شيء أكثر طرافة . بعد ذلك يمكن أن تدخل لايرتيز . وقد تقوم بتنظيم الغرفة أو تسقى بعض النباتات أو الزهور ، او ربما تخيط بعض الملابس .

(ب) الجو والموقف :

وكما ان العمل التمثيلى المناسب يستخدم فى المسرحيات الحديثة كردود الأفعال ازاء الظلام ، وضياء الشمس الساطعة فى يوم من أيام الشتاء ، والتوتر ، والاضطراب ، والاسترخاء ... وما الى ذلك ، كذلك أيضا الشخصيات فى المسرحيات التاريخية يتوقع منهم أن ينفعلوا فى مواجهة الظروف المحيطة بهم . وان الوسائل الحديثة التى دخلت على المناظر والاضاءة توحى الى حد كبير بالجو والموقف ، لكن على المخرج الا يعتمد على هذه العناصر من أجل تحقيق مؤثرات وجدانية . ومهما كانت فخامة المنظر أو قيمة الاضاءة ، فالعرض الفاتر ، الخالى من الطرافة يترك طابعه على الانتاج المسرحى كله . ولقد أجريت تجارب فى اقسام الدراما بجامعة ييل ومعهد كارنيجى للتكنولوجيا حيث أقيمت فيهما مسارح حقيقية من الطراز الاليزابيثى وقدمت عروض تشابه تلك التى كانت تقدم فى عصر شكسبير . وهذا معناه الا تغير فى المناظر بالنسبة لمختلف الأماكن والأجواء ، وانه على هذا النحو يحتاج الى اضاءة عريضة مسطحة توحى بضوء النهار فى مسرح البلاط . وان المؤثرات التى توحى بالسجون الرطبة المظلمة ؛ والليل فى ساحة المعركة ؛ والأشباح التى تخرج فى سكون الليل ؛ وقاعات المآدب الفاخرة وما الى ذلك تعتمد فيما توحى به من جو على مهارة الشاعر فى تصويرها بكلماته وقدرة الممثل على الاقناع وهو ينقل انفعالاته بمثل هذه الأماكن فى مثل هذه الظروف . وتقدم هذه التجارب تحديا لخيال كل من المخرج والممثل فيما يتعلق بملاءمة الحركة لكلام المؤلف حتى يوقن النظارة بوجود ما احسن وصفه .

والمشاهد التالية المأخوذة من مسرحية شكسبير : حلم ليلة فى منتصف الصيف تحتاج الى جزئيات حركية توحى بالجو :

المشهد الاول من الفصل الاول : اثينا · قصر ثيسيوس ·
المشهد الثانى من الفصل الاول : اثينا · منزل كورنيس ·
المشهد الاول من الفصل الثانى : غابة بجوار اثينا ·

ان الجو المحيط بكل هذه المشاهد يمكن الايحاء به من خلال العمل التمثيلى المناسب · فمثلا يمكن للخدم الذين يهيئون لدخول ثيسيوس وحاشيته أن يقوموا بمثل هذا العمل التمثيلى المصاحب باسلوب يتسم بالعظمة والرسميات · وستجلس الجماعة التى ستدخل منزل كوينس وتتحرك وتتعثر وتصيح باسلوب العمال غير المهذبين · ومن ناحية أخرى ينبغى أن تنقل الغابات القريبة من أثينا شعورا بعالم آخر ، كذلك ينبغى أن يكون العمل التمثيلى المصاحب الذى يؤديه الجن والحوريات دقيقا ، عابرا خفيفا ، مبالغا فى التفاصيل ، وما الى ذلك ·

(جـ) الشخصية :

فرقنا من قبل بين التعبير العام للمجموعة والعمل التمثيلى الذاتى·· والواقع ان التفاصيل الجزئية المتعلقة بالمكان والجو والموقف هى عادة مسالة عمل تمثيلى مصاحب شامل · وبمعنى آخر فان المخرج يدخل مؤثرات ترمى الى الايحاء بخلفية المشهد والبيئة المحيطة · وعلى الممثلين تاكيد هذا · وقد يكون الممثلين معينين افكارهم الخاصة فى هذا الصدد ، لكن المسالة فى مجموعها ترتبط بالتاثير الجماعى · والعمل التمثيلى المصاحب مهم لاثراء الشخصية · وعلى المخرج أن يقدم آراء لكنه كثيرا ما يفضل أن يترك ممثلا يقدم ما يستطيع اولا ثم اذا ما جاءت النتائج غير مرضية فانه يمكنه هنا فقط أن يدرج أفكاره هو · ومع أغلب الهواه ، من الضرورى أن يحاول المخرج أن يدبر لهم شيئا يصنعونه والا «باءت جهودهم بالفشل» · وعلى الرغم من أن العمل التمثيلى الفردى مهم لاثراء الشخصية ، فعلى المخرج دائما أن يمزج النتيجة بالنص · وكما ذكرنا من قبل ، فان بعض النصوص تحتاج الى عمليات مزج اقل من غيرها لانها تكتسب قوتها فقط من العروض « البراقة » لواحد أو اثنين من الشخصيات ·

والواقع اننا نستطيع ان نحصل على معظم حقائقنا المتعلقة بتحديد معالم الشخصية عن طريق الدراسة الدقيقة لأوصافهم فى النصوص ذاتها · فمثلا :

مسرحية ريتشارد الثالث : هنا وفى أول خطاب القاه ريتشارد بنفسه ، نعرف منه كل ما نحتاج أن نعرفه عنه وعن علاقاته بغيره من الناس . ونحن نتوقع أن نرى الناس يعرضون عنه ، وننتظر أن نرى سخط ريتشارد على هذا التصرف ، ولو اننا ادخلنا مواطنا أو اثنين قبل دخول كلارنس فى مطلع المسرحية ، فستكون لدينا الفرصة لوضع هذه الحقائق مباشرة . فبوسعهم أن ينفضوا عنه وأن يسخروا من عاهته ، وأن يتهكموا منه حين يظنون انه لا يسمعهم ، وما الى ذلك . كل هذا يعطى ريتشارد فرصة أن يعرض ماهيته من خلال الحركة والكلمة .

مثل آخر من مسرحية طريق العالم (١) : وصف ميرابل للسيدة ميلامانت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يعطى فكرة ممتازة عن نوع التفاصيل الملائمة لهذه الشخصية .

« ها هى ذى قادمة وقد امتلأت ثقة بنفسها وقد نشرت مروحتها وتطايرت شرائطها واقبل حشد من الحمقى لخدمتها .. »

ومن الممكن جدا استخدام هذا كنموذج نبنى عليه تفصيل الشخصية بالنسبة لكل الأدوار النسائية فى مسرحيات عهد عودة الملكية . وفضلا عن ذلك ، فانه لا يوحى فقط بثرثرة ودلال هؤلاء النساء ، انما أيضا بأزيائهن ومشيتهن ونوع الأشخاص الذين يحطن أنفسهن بهم .

(د) الحركة الدرامية من العبارات ذاتها :

من الممكن الحصول على كل التفاصيل التى تتسم بالثراء وسعة الخيال من الفحص الدقيق للغة المسرحية . وكلما لاحت فرصة لتصحب العبارات بما يناسبها من تمثيل صامت فاننا نحصل مرة أخرى على ذلك « الثراء المزدوج » ، الذى تؤدى اليه المسرحة بالتمثيل الصامت للانتاج . فهذه العبارات التالية مثلا توضح امكانية الحركة التى تواكب الكلمة .

من مسرحية الشاعر مارلو ادوارد الثانى — المشهد الأول من الفصل الأول :

ادوارد : « ارم تاجه الذهبى ، مزق قميصه

وفى مياه القنال طهره وعمده من جديد » .

---

(1) The Way of the World

يوجه ادوارد هذه الكلمات فى احتقار الى اسقف كوفنترى البغيض فاذا أخذ التلميحة الخاصة به للحركة من الافعال ذاتها ، فانه يستطيع أن يمزق جزءا من رداء الأسقف ، ويلقى به على الارض ثم يرفسه بعنف فى نفس الوقت .

ومثل آخر من مسرحيـة « المرأة الصـامتة » للمؤلف المسرحى بن جونسون وهو مأخوذ من المشهد الاول من الفصل الثانى :

ترويت : (مخاطبا موروز) كل ذلك صحيح تماما يا سيدى . ثم ذهابها بعد ذلك متنكرة الى ذلك المشعوذ ، وهذه المرأة المحتالة : والسؤال الأول الذى يفرض نفسه الآن هو : كيف ستلقى الموت سريعا ؟ (يؤدى حركات كيمائى يصب السوائل من انبوبة اختبار لأخرى) .

موروز : يراقب فى افتتان . (ترويت يشاهد هذا ويهمس فى أذنه) . اما السؤال الثانى فهو ما اذا كانت خادمتها الحالية تحب ؟ ثم يلى ذلك سؤال هل ستحصل على خادمة جديدة ؟ وكم ؟ (خلال هـذا الكلام كله ، يتظاهر ترويت بالنظر فى اناء من الكريستال) .

فى هذا المثل أخذنا كلمة « مشعوذ » و « امرأة محتالة » كتلميحات لادخال العمل التمثيلى المصاحب .

ونكتفى بهذا القدر فيما يتعلق باظهار العمل التمثيلى المصاحب فى المسرحية التاريخية . ولاحظ كيف اننا فى كل حالة اعتمدنا على النص لنشحذ خيالنا ونستمد منه الالهام . وهذا بصفة خاصة هو الاجراء الواجب اتباعه عنـد البحث عن الحركة فى الأسماء والأفعال المتضمنة فى الجمل ذاتها . والواقع اننا كنا طوال الوقت نضع موضع التنفيذ ما كان هاملت يشير به عن حكمة على الممثلين حين يقول : «اجعلوا الحركة تلائم الكلمة» .

٢ ـ المسرحية الاستاتيكية (قليلة الحركة) :

كثير من المسرحيات التى كتبت فى أواخر القرن التاسع عشر ذات طبيعة تأملية . وقد يتسم التأمل بصفة كلامية كالذى نجده فى تأملات تشيكوف وبرناردشو أو قد تتخذ شكل المزاج كما فى كتابات لينورماند وماترلنك . أما تلك المسرحيات غير التأملية فتثير مشكلة كانت يوما ما حيوية لكنها يجب أن تعالج اليوم لصالح الشخصيات . أما والأمر كذلك، فان تفاصيل الشخصية والموقف تصبح مهمة . والى هذه الفئة تنتمى مسرحيات ابسن ، وبنيرو ، وبردييه وغيرهم .

أما المسرحيات المعاصرة التى تتفرع عن هذه فيجب معالجتها بنفس الطريقة · واننا لنجد أمثلة على ذلك فى أكثر كتابات فيليب بارى فلسفة مثل فندق العالم ، وها هم المهرجون قادمون ؛ وفى المشاكل الاجتماعية فى مؤلفات كليفورد أوديتس ، ومشاكل غرفةالاستقبال فى مؤلفات راشيل كروذرس ، وسومرست موم ، وسامسون رفايلسون ، س · ن · بهرمان وآخرين · وكثيرا ما عنى هؤلاء الكتاب انفسهم بالتأكيد على بعض التوجيهات الخاصة بالعمل التمثيلى المصاحب فى مسرحياتهم ، لأنهم مدركون لضرورة دعم شخصياتهم ومواقفهم باثراء التفاصيل ·

والمسرحيات التى تنتمى لهذه الأنواع ، حيث من المهم ادخال العمل التمثيلى المصاحب للابقاء على معنى التدفق الايقاعى وتطور الأحداث ، نسميها مسرحيات ستاتيكية أى قليلة الحركة · ونحن لا نعنى بهذا انها بلا مضمون درامى ، لكن الحركة ذو طبيعة ذهنية وسيكلوجية حيث عمليات البناء (أى التصعيد من أجل الوصول الى ذروات درامية) هينة ومتباعدة وليست واضحة · وعند اخراج مثل هذه المسرحيات يجب أن يبذل كل جهد بحيث يؤدى الى زيادة قوة عمليات البناء بأقصى قدر مستطاع · لكن كما لاحظنا الآن فان العمل التمثيلى المصاحب تهبط ذروته كلما تصاعد المشهد · والأنسب هو اننا ننتهز فرصة مشاهد العرض والانتقال لاضفاء الحيوية على النص عن طريق ادخال العمل التمثيلى المصاحب والحركة على مسرحية حوارية أو ذات جو نفسى · اننا نعطى هذه المشاهد صفات مادية أو كما قلنا فى بداية هذا الفصل شخصية خارجية ·

فاذا كانت المسرحية مليئة بالمزاج والجو فاننا نبذل كل جهد لزيادة واستثمار كل حدث من احداث الحياة اليومية وكل جزئية من جزئيات العمل التمثيلى المصاحب يسمح بها النص · فمثلا فى مسرحية لينورماند الزمن حلم (١) ، مكان الأحداث هولندا التى يغشاها الضباب والأبخرة · ومع تطور المسرحية فاننا نشاهد كيف يمكن أن ينتصر مثل هذا الجو على سعادة الشخصيات ، ان الرطوبة والضباب يغشى كيانهم ويتسلل اليه ، انهم لا يستطيعون منه فكاكا ، انهم تعساء حيث هم · كل جملة تنضح بالكآبة والعبوس · ومن ثم فمن المهم أن نحول بين المسرحية وبين أن تصبح شيئا رقيقا أثيريا كالضباب وذلك بأن نؤكد كلما أمكن التفاصيل المرتبطة بالحياة اليومية المنزلية ، تناول الشاى ، ترتيب الزهور النضرة ،

---

(١) Time is a Dream

لحفلة وما الى ذلك ، حتى نرسى المسرحيــة على بر عنــد الأرض ونعطى المشاهدين معنى التخفف من هذا المزاج والجو الأبديين ·

وفى مسرحيات مثل « بيت دمية » لابسن لم يعد من الممكن تأكيد فكرة ان امرأة لها الحق فى الحرية والمساواة فى التفكير مثل الرجل · ان ما يعنينا هو نوع المرأة الذى تنتمى اليه نورا · وقبل هذا كله ، فعند اخراج هذه المسرحيــة الآن ، يصبح من المهم ان نجعلها تنضــح بالثراء والطرافة كلمــا امكن ذلك · فالتفــاصيل المتعلقة بمعاملتها لأطفالهــا ، وادارتها لبيتها ، وكيف تتصرف ازاء التملق ، والمقاومة ، وما الى ذلك ، كل هذه الأمور ذات أهمية فى بناء الشخصية · والعمل التمثيلى المصاحب الخاص بالمكان مهم طالما انه هو عالم نورا ، البيت الذى تعيش فيه · وفضلا عن ذلك ، فعلى نورا ان تهيىء جو كل مشهد ، لأن شخصيتها هى الهيئة – الطريقة التى تهندم بها بيتها والتحية التى تقدمها للسيدة ليندن وبالطبع الأسلوب الذى ترقص به رقصة التارانتيلا · فى كل هذا فاننا انما نؤكد أهمية التفاصيل لكى نعوض ما فيها من وفرة فى الأفكار والمشاكل التى يمتلىء بها النص ·

تمرينات فى المسرحة بالتمثيل الصامت (البانتوميم) :

يستخدم فى هذه التمرينــات مجموعة تتألف من ستة الى عشرة أشخاص · على أن يؤلفوا فكرة المجموعة ولها قائد (وليس مخرجا) يعيش ليكون مسئولا عنها · تأكد من وضوح مكان الأحداث والوقت من اليوم · وقد يعلق البانتوميم على قصة بسيطة ومن الممكن ان تكون مجرد وقائع غير مترابطة أو دراسة فى الجو الدرامى · وينبغى ألا تزيد مدة ادائها على ثمانى دقائق · ولنتــذكر دائما ان الحدث الذى يستغرق أقل من ثمانى دقائق فى البانتوميم سوف يتاح له عمل تمثيل مصاحب يكفى لتغطيــة فصل مدته خمس واربعون دقيقــة · وبمعنى آخر فســوف يكون أكثر تركيزا فى هذه التمرينات عنه فى مسرحية · ولذلك فلا تتردد فى الافراط فى كمية العمل التمثيلى المصاحب · أما أولئك الذين يخشون النظــارة فيمكنهم أن يقوموا بدور الحكام بأن يقترحوا ما يجب حذفه واستبعاده ·

واحرص كذلك على أن تدخل فى الاعتبار ترتيب الأثاث وكذا كل مبادىء الاخراج الخمســة التى يجب استخدامها لنقل عقــدة الرواية والشخصية ·

فاذا كان للتمثيل الصامت (البانتوميم) قصة ، فلتكن واثقا من أن جميع الشخصيات والحقائق واضحة ومؤكدة وان القصة ذات تطور ، وتناسب وبناء درامى ، وخاتمة .

وفيما يلى مقترحات محددة :

(أ) غرفة فى كابية بدين
(ب) مدرسة بنات داخلية بعد اطفاء الأنوار .
(جـ) كوخ زنجى .
(د) ربة بيت ريفية مجهدة فى مشهد مع اسرتها .
(هـ) صالون فى باخرة .
(و) مكتب بريد فى الأقاليم (الريف) .
(ز) مكتب صحيفة فى الأقاليم (الريف) .
(س) مكتب صحيفة فى المدينة .
(ع) معرض فنى .
(ف) بعض الرجال يتسامرون ويحكون الحكايات بعد العشاء .
(ص) حفل شاى .
(ح) رقصة .
(ط) قطار .
(ى) مجموعة تقوم بحياكة ملابس .
(ك) مشهد غرفة استقبال دون تقديم شاى أو لعب ورق او تقديم مشروبات .
(ل) على ظهر سفينة .
(م) قبل الجنازة .
(ن) حفل موسيقى غير رسمى .
(ق) مدخل فندق صيفى .
(ط) الجلوس مع ميت .
(ظ) الاستعداد لاستقبال ضيف .
(غ) محاكمة .

(ز) تدريب على مسرحية ٠
(ش) وصول أسرة ومعها زهور الى مقبرة ٠
(ف) حادث سيارة ٠
(ض) كرنفال ٠
ـ شارع فى مدينة نيويورك ٠
ـ شارع فى مدينة بالأقاليم ٠
ـ نزهة ٠
ـ صالون حلاقة ٠
ـ شارع رئيسى فى مدينة صغيرة ـ ظهرا ـ صباح يوم أحد ـ السبت الساعة ٩ مساء ٠
ـ أطفال يلعبون فى الفناء الخلفى ٠
ـ طاولة الغذاء فى الساعة الواحدة بعد الظهر والساعة الخامسة مساء ٠
ـ ردهة فى فندق ٠
ـ رحلة تقوم بها المدرسة يوم أحد ٠
ـ طابور ينتظر دخول السينما ٠

كل فرد فى كل مجموعة يقوم بأداء تمثيل صامت مبتكر ٠ وقد تكون حكاية أو تعبيرا عن جو درامى ٠ ولابد أن يشتمل الأداء على كل عناصر الجو والمكان و التأكيد السليم والبناء والايقاع والختام ٠

الفصل
الثاني عشر

التجارب وتوزيع الأدوار

ا ـ اجراء التجارب

بعد اختيار المسرحية واعلان هذا الاختيار ، يجب اعداد نسخ كافية من النص · وبعد أن يكون الممثلون قد اتيح لهم الوقت الكافي لقراءتها ، يمكن للمخرج أن يعقد مقابلات خاصة أو تجارب عامة أو مزجا للطريقتين تمهيدا لتوزيع الأدوار ·

١ ـ طريقة المقابلات الشخصية :

عند استخدام طريقة المقابلات الشخصية ينبغى أن يكون المخرج طبيعيا ما امكن وأن يبذل كل ما فى وسعه حتى يكون الممثل على أتم راحته· وفى البداية يمكن أن تشتمل المقابلة على حديث عن المسرحية بصفة عامة وعقدة الرواية وشخصياتها وموضوعها · وعليه أن يحث الممثل على أن يناقش بحرية ، ثم يطلب اليه ان يقرأ جزءا من دور · وبعد قراءة أولى عليه أن يقدم أفكاره ليعاونه فى التفسير · ويجب على المخرج بكل وسيلة أن يعقد المقابلة فى مكان يسمح للممثل بالحرية المطلقة فى الحركة والتعبير الانفعالى وعليه طوال المقابلة أن يدرس الممثل دون أن يجعل ذلك ملحوظا ، وأن يحاول أن يراه كشخصية فى المسرحية · هذه الطريقة للاختبار مفيدة فى توزيع عدد محدد من الأدوار ، كما أن من الممكن استخدامها بعد تجربة اختبار عامة بعد أن يكون قد تم استبعاد الذين لا يصلحون أساسا لهذه الأدوار وتناقص العدد وانحصر فى الممثلين الذين سيتم الاختيار النهائى بينهم ·

ويستخدم المخرج المحترف طريقة المقابلة الشخصية لتوزيع الأدوار على نحو يكاد يكون خاصا ٠

ا ـ طريقة التجربة العامة :

ربما وجد مخرج المسرح الصغير أو مخرج الكلية ان من الأنسب لدواعى الجيدة ولأسباب أخرى أن يجرى تجربة عامة مفتوحة لكل من يعنيهم الأمر هنا يجب عليه أن يبادر بالتاكد من ان الجميع قد قرأوا المسرحية ٠ فاذا لم يكن النص ميسرا لأى سبب ، فمن الممكن دعوة كل منهم لقراءتها ، وبذلك يجعل المجموعة كلها تقرأها ٠ (ويجب الا يدع أحدهم يظن انه يقرأ من أجل دور بذاته) ٠ وفى القراءة الأولى للمسرحية من الضرورى بالنسبة للذين يحتمل وقوع الاختيار عليهمأن تتاح لهم فرصة التعبير التلقائى وردود أفعالهم الصريحة تجاه المسرحية ككل ٠

وبعد الانتهاء من قراءة المسرحية يجب أن يجلو المخرج كل الأسئلة المتعلقة بعقدة المسرحية وموضوعها وأسلوبها ٠ ثم عليه أن يعطيتخطيطات صغيرة عن الشخصيات ويجيب على أية أسئلة بشأنها ، ويمكن انيعرض عليهم اسكتشات أو نماذج للديكور وتصميمات الأزياء وتخطيطات المشاهد على الأرض لايضاح خطة الاخراج ٠ ومن شأن هذا الاجراء أن يخلق فيهم اهتماما وحماسا كما يساعد الممثلين على استكشاف روح المسرحية ٠ وربما كان من أخص الوسائل التى تعينهم على وضع أيديهم على السمات الانفعالية ان يجعلهم ينشدون كمجموعة ، أغنيات تعبر عن مزاج المسرحية ، وأن يصغوا لموسيقى تعكس مزاج المسرحية أيضا ، وأن يتحركوا على تلك الموسيقى أو يرتجلوا تمثيلا صامتا يتمشى معها ٠ وقد استخدم هذا الاجراء بنجاح فى الاختبارات والتدريبات على المسرحيات الفولكلورية ٠ وفضلا عن ذلك فهو يساعد الممثلين على تحقيق نوع من الاسترخاء والحرية فى شكلها المادى والمعنوى ٠ وهى من الشروط الأساسية اللازمة لتحقيق أفضل النتائج من التجارب ٠

فى مثل هذا الجو المنطلق غير المتزمت يطلب من الممثلين أن يقرءوا بعض أجزاء من مشاهد ٠ وليس من الضرورى أن يبدأ الممثل باول سطر فى حوار المسرحية ثم يمضى فى قراءته الى النهاية ٠ بل الأفضل أن تختار بعض مشاهد ٠ وأفضل اجراء نوصى به هو قراءة المشاهد المتعارضة التى تحدد أنماط الشخصية ٠ وحينما ينتهى المخرج من اتاحة القراءة للجميع (مع تجنب المشاعر العنيفة وأن يتاح لكل منهم نفس الفرصة)

عندئذ يستطيع أن يقلل العدد حتى يقتصر على أولئك الذين تتركز فيهم امكانيات القيام بأدوار المسرحية ·

ب ـ اختيار الممثل للدور :

ينبغي أن يكون أساس الاستبعاد في التجربة العامة هو أن ينظر المخرج وفي ذهنه ملامح وأبعاد كل شخصية الى الممثل من ناحية :

١ ـ المظهر الجسماني بصفة عامة ·

٢ ـ العمر ·

٣ ـ طبيعة الصوت والالقاء ·

٤ ـ الحس بالحركة والايقاع ·

وعند اعادة تقدير مدى ملاءمة الممثل لدور من الأدوار ، يجب على المخرج أن يمحص بعناية :

١ ـ مدى حس الممثل بالمسرح وثقافته ·

٢ ـ الحساسية والخيال ·

٣ ـ جاذبيته بالنسبة للنظارة وقدرته على نقل الأحاسيس والانفعالات ·

٤ ـ خبرته في التمثيل ·

٥ ـ حالته الشخصية ·

٦ ـ القدرة على تمثيل النوع والطراز في المسرحيات ·

١ ـ الحس المسرحي وثقافة الممثل :

لدى المخرج وسائل منوعة للوصول الى تقييم القدرات الذهنية للممثل وحسه المسرحي العام · ومن أهم الدلالات المؤكدة على هذا الاستعداد ما لديه من خلفيه تعليمية واجتماعية · وقدرة الممثل على فهم المسرحية والاستجابة للآراء بالنسبة لتفسير الشخصية توضح مدى مالديه من الحس والذكاء المسرحي العام ·

٢ ــ الحساسية والخيال :

توضح طريقة الممثل فى القراءة واحساسه بالحركة والايقاع حساسيته وخياله · ويستطيع المخرج من خلال ما يوجهه من آراء ومقترحات ومن خلال تدريبه للممثل ان يصــل الى تقدير أكثر بان يعد له مواقف تمثيل صامت يرتجلها بمصاحبة موسيقى أو بدونها · وان اثارة اهتمام الممثل بطائفة معينة من الظروف واقناعه بان يركز ، لابد وأن يكشف عن قدرات خياله ·

٣ ــ تقبل النظارة له والقدرة على النقل :

لكى نحكم على مدى جاذبية الممثل بالنسبة للنظارة وقدرته على عكس هذه الجاذبية ، فان افضل ما يمكن أن يلجأ اليه المخرج هو تقدير المظهــر العام له وخواص صوته والقائه ، ورشاقة حركته ودقتها وتمثيله الصامت (البانتوميم) ، ·· ومغناطيسيته الشخصية العامة من الاتساع والبعد الجمالى الممتد من قاعة المتفرجين الى خشبة المسرح · ويجلس المخرج فى قاعة المسرح ويحاول أن يتخيل نفسه ممثلا لجمهور النظارة ويقرر ما اذا كان الممثل يتخطى حدود شخصيته ويستولى على انتباه الجمهور واهتمامه (وان استعمال التوزيع العام للضوء على خشبة المسرح على الأقل يجعل المهمة اسهل) · هذا الاعتبار هام ، لأنه ينبغى أن يتحقق من أن الممثــل يخلق دائما الشخصية التى يمثلها من أعماق شخصيته ·

٤ ــ خبرة التمثيل :

اذا كان المخرج قد شاهد الممثل على المنصة فى أدوار مختلفة ووقف على درايته وخبرته بالتمثيل ، فان ذلك من شأنه أن يعينه على تصوره فى شكل شخصية معينة · وبالاضافة الى ذلك ، فان الخبرة والتكنيك الفعلى كثيرا ما يكون لهما ثقل اكبر من الصفات الشخصية والجسمانية والعاطفية ·

٥ ــ الحالة الشخصية :

كمرحلة أخيرة فى سلسلة الفحوص والاختبارات ينبغى على المخرج ان ينظر للممثل فى ضوء حالته الشخصية والجسدية والعاطفية فى علاقته بالشخصيات الأخرى فى المسرحية وملاءمته لنوع وطراز معين من المسرحيات · وان مدى ملاءمة الممثل فى هذا الصدد أمر بالغ الأهمية فى نقل وتوصيل

القيم الدرامية في المسرحية . وحالته الشخصية تعنى درجة رقته وصلابته وخفته ، وثقله ، وأصالته ، وتصنعه ، الكامنة فيه وما الى ذلك بغض النظر عن استخدامه للوسائل الحرفيةلتحقيق حالة معينة بالذات . ولابد أن يضع المخرج في ذهنه نقطة الحالة هذه .

٦ ـ القدرة على تمثيل نوع وطراز معين من المسرحيات :

قد تجعل الحالة الشخصية ممثلا صالحا لنوع معين من المسرحيات لكنه قد لا يستطيع استخدام التكنيك الخاص للأداء الذى تتطلبهالمسرحية فقدرة الممثل على استخدام التكنيك الخاص اللازم للتراجيديا والدراما والميلودراما والكوميديا والهزلية ، اعتبار له اهميته . وهو يتضمن خاصية صوته واستخدامه لهذه الخاصية ، ومرونته الجسمانية ،وقدرته العامة على التكيف الوجدانى والعقل . فالتراجيديا فى كل الطرز ـ مثلا ـ تتطلب عادة صوتا دسما متخطرا ، قادرا على القراءة الجميلة والمتنوعة ، ومظهرا جسمانيا ورشاقة يمكن أن تستحوذ على تعاطف النظارة . أما الكوميديا فتتطلب عادة جفافا وصلابة نسبية فى الصوت ، وتستطيع أن تثير الضحك ، ومظهرا جسمانيا يمكن أن يكون مسليا وطريفا فى حد ذاته .

وأن قدرة الممثل على التمثيل بالأسلوب اللى تتطلبه المسرحية يثير سؤالا آخر ينبغى على المخرج أن يجيب عليه . وتتوقف الأساليب المختلفة للتمثيل على قدرة الممثل على خلق وابداع درجات مختلفة من المشاكلة للحياة فى الصوت والجسم لنقل وتوصيل أنواع درجات استدارة الشخصية . وان التمثيل فى الوان معينة ، وكذا التمثيل فى أنواع معينة من المسرحيات ، يحتاج الى نوع خاص من الملاءمة والتجربة والتدريب .

جـ ـ توزيع الأدوار على المجموعة :

قبل أن يستقر المخرج على الاختيار النهائى لكل ممثل على حدة ، يجب عليه أن يرى مجموعة الممثلين بكامل هئتها على المنصة وعليه اذن أن يذهب الى قاعة المسرح وينظر اليهم بعيون المتفرجين .

١ ـ ضرورة التباين :

عليه اولا أن يتصور رؤية الممثلين فى هيئة الشخصيات التى يتطلبها النص . ثم عليه أن يضعهم على هذا النحو فوق المنصة لكى يربط

بين بعضهم البعض فردا فردا ، ثم بين بعضهم بعضا كمجموعات ، ثم بين بعضهم بعضا بوصفهم ممثلين لقوى متصارعة . وهكذا يمكنه أن يرى تباينات فى المظهر الجسمانى ،وحين يجعلهم يقرأون يستطيع أن يسمع الأصوات بما بينها من تباين وانسجام . وسوف يتضح كذلك ما بين هذه الشخصيات من قوام عاطفى . فاذا تذكر المخرج أن أساس كل ماهو درامى يكمن فى التباين الذى يخلق التنوع والصراع ، فانه سوف يستشعر الحاجة الى محاولة توزيع الأدوار على أساس التباين فى المظهر الجسمانى والصوت والحالة العاطفية .

٢ ـ الوحــدة :

ومع ذلك فعلى المخرج وهو يوزع الأدوار على أساس التباين ألا يغيب عن باله ضرورة الاختيار مستهدفا تلك الدرجات من التباين التى ستخلق الوحدة . فعلى سبيل المثال ، نجد أن المظاهر والأصوات المتطرفة فى هزليتها بطبيعتها لا محل لها فى المسرحيات الجادة .

٣ ـ التعاون الفردى :

وبالاضافة الى المقدرة الواضحة عند الممثل لأداء دور والاسهــام بنصيبه فى التوافق والتناغم مع المجموعة ، على المخرج أن يبحث قدرتــه على العمل مع الجماعة أثناء التدريبات . وهذا يتوقف على ارادته وعلى مقدرته على العمل كوحدة تشكل جزءا واحدا من الكل . وكثير من الممثلين الممتازين بمفردهم لا يقدرون اطلاقا على التبعية والاندماج بذواتهم فى مجموعه . ان توفر الحس الوجدانى والجسمانى بالتعاون والتكيف أمر له أهميته . وينبغى وزن هذا الاستعداد لدى الممثل حين يمحص المخرج التأثير الجماعى المرغوب .

الفصل
الثالث عشر

التدريبات

أ ـ التنظيم

جداول التدريب (البروفات) المخططة بعناية والتدريبات الفردية المدارة بذكاء هي وحدها التي يمكن أن تؤدى الى انتاج متكامل • وليس كل ما يتطلبه التدريبات يمكن توقعه ، لكن هناك بعض الشراك التي تميز هذه المطالب جميعا وهذه يمكن توقعها والاحتياط منها في نفس الوقت•

١ ـ نسبة التدريبات الى أجزاء المسرحية :

تنظيم فترة التدريب يساعد المخرج على تجنب الوقوع في خطأ انفاق وقت أكثر مما ينبغى على الجزء الأول من المسرحية واهمال وسطها ونهايتها • والغريب في الأمر أن الفصل الأول الذى كثيرا ما يجرى عليه القدر الأكبر من التدريبات ، هو عادة أبسط ما في المسرحية ويحتاج الى تدريب أقل من الفصلين الآخرين • فهو يقدم الشخصيات فقط وحالتهم الراهنة ، ويشير الى الاتجاه الذى ستسلكه المسرحية ، أما الفصلان الثانى والثالث فهما يضمان تطور الشخصية والموقف وحل العقدة • والواقع أن معظم الجانب الدرامى في مسرحية يكمن في الفصلين الأخيرين وصحيح أنه ينبغى أن تكون هناك بداية جيدة تجعل النظارة يعودون الى أماكنهم بعد الاستراحة الاولى ، لكن لابد من ان نتذكر أن النظارة تحتمل جدا أن تتجاوز عن القصور في التأليف والتمثيل والاخراج في بداية

العرض أكثر من تجاوزها فى نهـــاية السهرة عندما يحل التعب وتبدو مقاعد المسرح أكثر صلابة . قد تخلق البداية الجيدة قوة دافعـــة لكن النهاية القوية هى التى تجلب الشعور بالرضا .

ان التخطيط الواعى والتقسيم الذكى لوقت التدريب وفقا لمتطلبات المسرحية فصلا فصلا ومشهدا مشهدا ، يؤمن المخرج من أبشع الأخطاء التى تقع فى خلال التدريبات .

٢ ـ المجموع الكلى للتدريبات :

لكى يخطط المخرج العدد الكلى للبروفات اللازمة لاخراج مسرحية ، عليه أولا أن يمحص خصائص المسرحيـة ذاتها على أساس تقسيمها الى فصول ومشاهد ، وعدد الشخصيات ، والقيم الدرامية والطراز ، وصلاحية المسرحية بصفة عامة . فالمسرحيات المتعددة المشاهد والشخصيات المعقدة البناء ذات الشكل غير التقليدى تحتاج الى فترات تدريب طويلة والمسرحيات التى تصور عصورا معينة والنمطية تحتاج الى تدريبات أكثر من النوع الواقعى العادى . ويجب أن تزيد مرات التدريب بالنسبـة للنص الذى يخرج لأول مرة والذى يخضع لمراجعات وتعديلات دائمة ، عن تلك التى سبق تقديمها .

ويمكن ان يتأثر جدول التدريبات حسب المجموع الكلى للمسرحيات المقدمة فى موسم مسرحى وما يستتبعه ذلك من تخصيص الوقت لكل منها . فاذا اختيرت جميع المسرحيات مقدما للموسم المسرحى ، يستطيع المخرج ان يحلل مطالب التدريبات لكل مسرحية وبناء على ذلك يمكنه أن يقسم التدريب لكل منها . وعلى المخرج الهاوى أن يدرس برامج النشاط المدرسى والنشاط المحلى ثم يضع جدول تدريباته وينسـقه تبعا لذلك .

ومن الجلى أن التدريب وخبرة الممثلين والوقت الذى يمكنهم تكريسه للتدريبات يؤثر على فترة التدريب . فالممثلون الذين تنقصهم الخبرة والذين لا يحظون من وقت التدريبات الا قدرا بسيطا ، يحتاجون بالضرورة الى مرات تدريب أكثر من الممثلين المحترفين . على المخرج أن يواجه مطالب الظروف الخاصة .

صحيح أن وضع قاعدة ليس أمرا سليما ، الا أن أغلب المسرحيات تحتـاج الى فترة تدريب شاملة تمتد من أربعة الى ستة أسابيع ، على أساس ست أيام عمل أسبوعيا . وقلما ينصح بمحاولة اجراء التدريبات

على المسرحية العادية فى اقل من اربعة أسابيع بالنسبة للممثلين الهواة . فاذا تجاوزت فترة التدريب ستة أسابيع فقد ينتهى الأمر باجهاد الممثلين وقد يفقدهم الاهتمام بالمسرحية . وحتى ولو كان المخرج واسع الحيلة والمعيا فى اخراجه ، مثيرا حماس الممثلين الذين يعملون معه ، فمن الممكن ان تؤدى فترة التدريب الطويلة الى خمود الحماس فيهم تدريجيا والهواة بصفة خاصة أكثر تعرضا للارهاق الجسمانى والوجدانى فيجب الحيطة بالنسبة للتدريبات الطويلة . « الفترات التدريبية القصيرة المركزة تحقق دائما نتائج أفضل » .

٣ ـ الفترة الزمنية لكل تدريب :

الفترة الزمنية لكل مرة من مرات التدريب مع المجموعة يمكن ان تكون اطول من فترة مركزة لتدريب ممثل بمفرده . تدريب ممثل بمفرده يكون فعالا فى فترات تتراوح ما بين ثلاثين دقيقة وساعة . فبعد ساعة من العمل يحتاج الممثل الى فترة راحة . أما بالنسبة للمجموعة فان فترة الساعتين أو الثلاث ساعات من التدريب اكثر انتاجا من فترة اقصر أو اطول من هذا . ففى اقل من ساعتين لا يمكن انجاز الشىء الكثير . وبعد ثلاث ساعات من تدريب الممثلين سواء كانوا محترفين ام هواة فبسبب التعب والاجهاد العام يصبحون اقل استجابة للتوجيه . قد تكون الفترات التدريبية الزائدة الطول ضرورية لتنسيق المشهد والاضاءة والملابس والمؤثرات الصوتية مع حركة المسرحية ، لكن المخرج لا يمكن أن يتوقع أى شىء سوى أداء يبدو فيه أثر الجهد والآلية والهستيرية من جانب الممثلين .

٤ ـ استعراض الأزياء :

بالاضافة الى التدريبات على المسرحية ، يجب على المخرج ان يضع خطة للقيام باستعراضات وتدريبات لعناصر الانتاج . وان اجراء استعراض بالملابس أمر مفيد عادة . وهذا انسب بصفة خاصة اذا لم تكن الملابس حديثة . وعلى جميع الممثلين أن يرتدوا ملابسهم الكاملة وأن يظهروا بها على المسرح واحدا واحدا ، ثم سويا على أساس العلاقات التى تحملها الأدوار ، ثم أخيرا هيئة الممثلين فى المسرحية بكامل عددهم وهكذا يتمكن مصمم الملابس والمخرج من دراسة تأثير كل زى على كل ممثل فى مختلف هذه المواقف غير المتحركة . أما الخطوة التالية فى استعراض الملابس فهى أن يوجه الممثلون لأداء الحركات الحاسمة والعمل

التمثيل المصاحب فى المسرحية من دخول وخروج وعبور طويل عبر المنصة وفتح الأبواب وغلقها وما الى ذلك . وقيام المخرج بتجربة منفصلة للملابس تسهل عليه مشاكله حين يحل موعد التجارب النهائية المستكملة للمسرحية .

٥ - التدريب على التقنيات :

فى هذا التدريب ينبغى على الممثلين ان يقوموا بكل مواقف الدخول والخروج وأن يتعلموا الاستخدام السليم للأبواب والنوافذ وبعض الأجزاء العملية الاخرى فى المناظر (الديكورات) . كما يجب عليهم أن يتدربوا على العمل التمثيلى المصاحب وأن يتعلموا كيف يتناولون مختلف الأدوات المسرحية الحقيقية التى سيستخدمونها أثناء العرض . وليس من الضرورى أن يقرأوا كل الكلام وانما ينبغى عليهم أن يعطوا التلميحات اللازمة للحركة والعمل التمثيلى المصاحب . ويجب على المخرج أن يحذرهم عند دخولهم أن يبتعدوا عن « خطوط الرؤية » وعن وسائل الاضاءة التى قد تلقى ظلالا ، وفى حالة الخروج ، أن يغلقوا الأبواب لاخفاء الأغراض وأن يخرجوا الى الكواليس فى الاتجاه السليم ، وأثناء وجودهم بمناطق التمثيل عليهم أن يحافظوا على وجودهم فى المركز البؤرى لوسائل الضوء . وان اجراء فحص مبدئى لتوزيع الضوء وقوته وجوه النفسى العام بالنسبة لكل منظر او فصل مهمة أخرى تقع على عاتق المخرج . وعليه كذلك أن يستوثق من أن المؤثرات الصوتية مقنعة وأن لحظات دخولها وانتهائها فى المشهد قد احسن توقيتها .

وعلى الرغم من أن الاشراف على تفاصيل عناصر الانتاج يترك عادة للمدير التقنى (الفنى) ، فعلى مخرج المسرحية أن يتأكد من أن هذه العناصر قد نسقت فى سرعة ومرونة . (وقد شرحنا روتين النقلات فى الملحق رقم ب) .

والتجربة التقنية هى اول خطوة فى طريق دمج التمثيل والعناصر التقنية المحض المتعلقة بالمناظر والادوات المسرحية والاضاءة والمؤثرات الصوتية . وكلما كان التنسيق اكبر عند انجاز هذه التجربة وعند أداء تجربة الملابس ، كلما أصبحت التجربة النهائية المستكملة الاولى أكثر اكتمالا .

٦ - التجربة النهائية المستكملة الأولى :

التجربة النهائية المستكملة الأولى هى عملية مراجعة شاملة تنسق فيها كل تلميحات الصوت والاضاءة وتغيير الملابس والدخول والخروج، والحركات المهمة والعمل التمثيلى المصاحب · ويجب أن تتلاءم الملابس والماكياج مع الاضاءة وتشخيصات الممثلين · وبعد كل مشهد أو فصل يجب أن تعدل أوضاع قطع الأثاث ثم ترسم بالطلاء على قماش الأرضية ويجب ان يتم التحقق من أن الحوار الذى يتم من خارج المنصة وخلف المنظر مسموع · ويجب ان يتم ضبط توقيت كل عملية رفع او انزال الستار مع الحوار والعمل التمثيلى المصاحب · وفى نهاية العرض تنسق « طلبات الستار » مع نزوله للمرة الأخيرة ·

وفى خلال هذه التجربة لا تجرى التصحيحات الا فى نهاية المشاهد أو الفصول · ولابد من ان يكون هناك استمرار مطلق فى نطاق كل مشهد وفصل · وهذا أمر ضرورى للابقاء على الايقاع والوحدة للاخراج · وبالنظر الى المقاطعات التى لابد منها فلن يكون فى وسع الممثلين أن يقدموا عروضا تتسم بالانفعال المتماسك الموحد ، ومن ثم فكل ما يطلب اليهم هو أن يساعدوا على ربط عناصر الانتاج بحركة المسرحية ·

٧ - التجربة النهائية المستكملة الثانية :

يجب ان تتم التجربة النهائية المستكملة الثانية كعرض تجريبى أمام جمهور خاص مدعو ومنتقى · ومن الممكن أن يتألف هذا الجمهور من الأصدقاء والتقنيين الذين يعملون فى الكواليس وراء الستار فيما عدا أولئك المختصين بعمليات الاضاءة والمؤثرات الصوتية الذين يتطلب العمل وجودهم خلف الكواليس أثناء العرض·وهؤلاء يحسون بوجودهم الممثلين ويساعدونهم على الاحساس بأنهم يمثلون أمام الجمهور · فاذا كانت المسرحية من نوع الكوميديا ، وجب أن يكون هناك جمهور من المتفرجين · فالكوميديا كثيرا ما تفقد روحها وتلقائيتها أثناء التدريب ولا تنبض فيها الحيوية الا عندما يتجاوب الجهور مع الممثلين · وكثيرا ماتضيع من المخرج زاوية الرؤية خلال فترة التدريب ، والجمهور هو الذى يساعده على اكتشاف مواطن الضحك وتحديد اجزاء الحوار الكوميدى التى تنزلق ولا تحدث التجاوب · كذلك يستطيع المخرج أن يقيس تاثير كل مشهد وتاثير المسرحية ككل ·

وحتى يمكن ان تعاون مجموعة العاملين بالمسرح على تغيير المناظر وادوات المسرح مع مشاهدة العرض من الضرورى اتباع الخطوات التالية :

(أ) يرفع مدير المسرح الستار عن كل مشهد أو فصل ويترك الممثلين يمثلون لمدة دقيقتين أو ثلاث ٠

(ب) ينادى قائلا : « اسدل الستار ٠ الفنيون فى الصالة » ٠

(جـ) ينادى : « ستار » وهنا يبدأ الممثلون المشهد مرة أخرى ويواصلون التمثيل حتى نهاية المشهد او الفصل ٠

(د) وعند التلميحة : ينادى « ستار » ٠

(هـ) ثم ينادى : « ليتخذ كل واحد من الفنيين مكانه على خشبة المسرح استعدادا للتغيير » ٠

(و) ثم يعطى الممثلين بعض السطور قرب نهاية المشهد او الفصل ثم يمثلون والستار مستعد للنزول على التلميحة ٠

(ز) وبعد اخلاء المسرح من كل ما عليه ، وتركيب المنظر التالى ،يرفع مدير المسرح الستار على المشهد أو الفصل التالى ويكرر الخطوات ب ، جـ ، د ، هـ ، و حتى تنتهى المسرحية ويكون الممثلون قد اجابوا على طلبات « الستار » للتحية ٠

واذا كان فى النية اخذ صور للمسرحية فوقتها هو هذه التجربة ٠٠

ومن الأفضل لصالح العرض ان تؤخذ فى نهايته ٠ وهذا معناه ان الصور ستؤخذ للفصل أو المشهد الأخير أولا ثم خطوة خطوة حتى الفصل أو المشهد الأول ٠ فاذا كان تغيير المناظر معقدا وصعبا ،فيمكن أخذ الصور فى نهاية كل مشهد او فصل مع سير التجربة من البداية حتى النهاية ٠ وهذا الاجراء الثانى أشق على الممثلين وعلى استمرار المسرحية وأسهل على الفنيين ٠

وفى خلال التجربة النهائية « الثانية » ، تقوم مختلف أقسام الانتاج بادخال ما تراه من تصحيحات وتعديلات فى ختام المشاهد او الفصول فى الوقت الذى يكون فيه عمال المسرح وفنيوه قد اتخذوا اماكنهم استعدادا للمشهد التالى . ويجب ان تتم كل التغييرات بسرعة وخفة لتجنب الانقطاع الطويل فى ايقاع العرض . وعلى الرغم من التوقف اللازم للسماح للفنيين برؤية العرض وكذلك تادية واجباتهم ، وعلى

الرغم من ضرورة اخذ صور ، فلا بد من أن يتم كل شيء بحيث يؤدى الى استمرار العرض ووحدته .

٨ ـ التجربة النهائية « المستكملة » الثالثة :

التجربة النهائية الثالثة يجب ان تكون فى طبيعتها تجربة عرض . ومن المستحسن أن توجه الدعوة لبعض المشاهدين لحضورها . وتقدم المسرحية دون توقف او اية مقاطعة ،من البداية حتى النهاية . ثم تتبعها طلبات رفع الستارة للتحية . والواقع أن هذه التجربة ينبغى أن تكون عرضا كاملا بكل تفاصيله . أما التصويبات والتعليمات التى يراها المخرج وطاقم الفنيين فلا تعطى الا فى نهاية العرض .

على الأقل ثلاث تجارب نهائية مستكملة بالملابس والمناظر والأضواء ضرورية لتحقيق انتاج يتدفق فى سهولة ويسر . وأن نظام العرض السابق أو « الاشارة » الذى ظهر اخيرا فى نيويورك ليس الا تجربة نهائية مستكملة فى عرض تجريبى بالنسبة للمسرحيات التى لن تجوب الأقاليم قبل عرضها فى نيويورك . واذا كان مسرح الهواة يريد أن يضع لنفسه معايير ذات قيمة ، فلا بد له من أن يدرك ضرورة اجراء اكثر من تجربة نهائية مستكملة ، لأن اية محاولة للتنسيق تحتاج الى وقت كاف للتصحيح والتعديل والتجارب . يعتمد انتاج المسرحية على عدد كبير من مختلف العمال وكل منهم مسئول عن نشاط فنى مختلف . التأثير الدرامى يعتمد على توحيد كافة الجهود .

ب ـ جدول التدريب :

ليس هناك جدول زمنى للتدريبات يمكن اعتباره نهائيا غير قابل للتغيير والتبديل . فقد يرى المخرج أن من الضرورى ادخال تغييرات من يوم ليوم لمواجهة أى طوارىء قد تظهر . وفيما يلى نقدم جدول عمل عام للمسرحية العادية ، ذات الثلاثة الفصول يؤديها فريق من الممثلين لا يزيد على خمسة عشر فردا .

التجربة	الاجراء
١	ـ قراءة ودراسة للمسرحية كلها
٢	ـ قراءة ودراسة للمسرحية كلها
٣	ـ قراءة ودراسة تفصيلية للفصل الأول

٤ ــ وضع تخطيط اولى للفصل الأول

٥ ــ ضبط واضافة بعض العمل التمثيلى المصاحب البسيط للفصل الأول

٦ ــ دراسة الفصل الثانى

٧ ــ وضع تخطيط أولى للفصل الثانى

٨ ــ ضبط واضافة عمل تمثيلى مصاحب بسيط للفصل الثانى

٩ ــ مراجعة للفصلين ١ ، ٢

١٠ ــ دراسة للفصل الثالث

١١ ــ وضع تخطيط أولى للفصل الثالث

١٢ ــ ضبط واضافة بعض العمل التمثيلى المصاحب البسيط على الفصل الثالث

١٣ ــ دراسة لرسم الشخصيات واستظهار سطور الفصل الأول

١٤ ــ مراجعة الفصل الأول والثانى والثالث

١٥ ــ دراسة لرسم الشخصيات واستظهار سطور الفصل الثانى .

١٦ ــ مراجعة الفصلين ١ ، ٢

١٧ ــ دراسة لرسم الشخصيات واستظهار سطور الفصل الثالث .

١٨ ــ مراجعة الفصل الأول والثانى والثالث

١٩ ــ دراسة تفصيلية للفصل الأول من حيث رسم الشخصيات ، وقراءة الأدوار والعمل التمثيلى المصاحب الاضافى ، والايقاع

٢٠ ــ دراسة تفصيلية للفصل الثانى بالنسبة لرسم الشخصيات وقراءة الأدوار والعمل التمثيلى المصاحب الاضافى والايقاع

٢١ ــ دراسة تفصيلية للفصل الثالث بالنسبة لرسم الشخصيات وقراءة الأدوار والعمل التمثيلى المصاحب ، والايقاع .

٢٢ ــ مراجعة عامة للفصل ١ ، ٢ ، ٣

٢٣ ـ تجربة لمشاهد خاصة للعمل التمثيلي المصاحب وابراز وتأكيد بعض الجمل الواردة في الحوار والمواقف الانتقالية .

٢٤ ـ مراجعة عامة للفصول ١ ، ٢ ، ٣

٢٥ ـ بروفة لمشاهد الذروة من أجل سرعة الاداء والتمثيل الجماعي .

٢٦ ـ مراجعة عامة للفصول ١ ، ٢ ، ٣ الوقت مساء : عرض للملابس .

٢٧ ـ مراجعة الفصول ١ ، ٢ ، ٣ من أجل الايقاع والوحدة .

٢٨ ـ تجربة نهائية مستكملة أولى

٢٩ ـ تجربة نهائية مستكملة ثانية

٣٠ ـ تجربة نهائية مستكملة ثالثة .

نرى من هذا الجدول ان الممثلين سوف يحفظون المسرحية ككل اولا ثم يحفظون الأجزاء المكونة للكل بعد ذلك . وهكذا فهم يقبلون على أدوارهم من خلال معرفة علاقة كل شخصية بالمسرحية ككل . كما انهم يرون علاقة كل موقف ببقية المواقف في المسرحية . ولا يمكن للمخرج أن يحقق التوازن والنسبة الا من خلال تركيزه على المسرحية كلها . وان الكثير من المراجعات العامة تمنح المسرحية استمرارا ووحدة .

ويسير مع هذا الجدول جنبا لجنب فترات تدريبية ترتب مع كل ممثل على حدة من الذين سيضطلعون بادوار في المسرحية .

وبصفة عامة فان جدول التدريبات ينقسم الى اربعة اقسام :

١ ـ فترة الدراسة

٢ ـ فترة وضع الخطوط الرئيسية

٣ ـ فترة الاثراء

٤ ـ فترة التنقيح والتنسيق .

١ ـ فترة الدراسة :

في خلال فترة الدراسة يجب على المخرج قبل كل شيء أن يساعد الممثلين على الالمام بعقدة المسرحية ـ اى بالخطوط العامة للمسرحية . وعلى كل ممثل من المشتركين في المسرحية أن يكون قادرا بصفة عامة لا تفصيلية على ان يحكي تتابع الحبكة وتطورها . فاذا خطط الممثلون

تجت الجمل الواردة فى النص التى تتعلق بعقدة المسرحية ، فانهم سوف يتمكنون من حفظها بسهولة ، كما انهم سوف يتحققون من الحاجة الى تأكيد هذه الجمل من خلال قراءتها وتقويتها . والخطوة التالية تكمن فى جعلهم يفهمون علاقات الشخصية التى يؤديها كل منهم . ثم بعد ذلك ينبغى على كل ممثل فى المجموعة ان يوجه أسئلة تتعلق بشخصية الدور الذى سيؤديه ثم يحاول ان يرسم تخطيطا صغيرا لعالم الدور . ويجب ان توضح لهم فكرة المسرحية أو موضوعها . وبعد هذه المناقشة والدراسة الأولية ، على المخرج ان يشرح هدفه العام وخطته واسلوبه الذى سيتبعه فى اخراج المسرحية .

والخطوة التالية هى مزيد من الدراســـة للشخصية ليعرف الممثلون « صلب الفعل » لكل منها · وســوف تكشف الدراســة التفصيلية عن وحدات الحركة الصغيرة ، وعن الدوافع ، وعن التتابع اللاحق للمؤثرات والاستجابات فى شكل صور ذهنية وحركة جســـمانية . وفى هذه الدراسة للشخصية يساعد المخرج الممثلين فى القراءة والتاكيد ، ومقامات الصوت ، والتمثيل الصامت والحركة .

٢ ــ فترة التخطيط الأولى :

وهــذه الفترة من التدريبات تتنــاول البحث عن النمط العــام للحركة وعن القطع الكبيرة من العمل التمثيلى المصاحب اللازم لجلاء عقدة المسرحية وعلاقات الشخصية . هذا النمط المادى الشامل ينتج عن الفهم الواضح من جانب المخرج لكل شخصية وعلاقته بالشخصيات الأخرى وبالمواقف . هذه هى المسرحية بالوسائل البصرية التى تعتمد أساسا على استخدام التكوين والتصوير التخيلى والحركة .

٣ ــ فترة الاثراء :

تكرس فترة التدريب التى تستهدف اثراء النص لابتكار التمثيل الصامت والعمل التمثيلى المصاحب والفعل ورد الفعل والتنويع وتلوين النص دراميا عند القراءة . وفى خلال هذه الفترة يعمل المخرج مع الممثل وحده ، وعن طريق تقســيم الممثلين الى مجموعات حســب المشهد ، يعمل مع مجموعة الممثل . ومع الممثلين يجرى مزيدا من الدراسة التفصيلية للنص . ويحاول ان يعتصر آخر قطرة من الدراما من كل كلمة وجملة وعمل تمثيلى مصاحب وحركة او تجمع . والمخرج

ملحق (ا)

هذه الصور الفوتوغرافية توضح التكوين والتصوير التخيل في الانتاج المسرحي الحالي ، وتظهر التحليل المبادئ السائدة المستخدمة • وتفاديا للتكرار لن نقوم بتحليل كامل لكل مثال •

وقد منح مسرح جامعة ييل الترخيص باعادة طبع هذه الصور الفوتوغرافية باستثناء وحيد وهو اللوحة رقم (٣) مسرحية « عباءة راسل » وهو ما نذكره للمسرح المذكور بالفضل والعرفان • أما الترخيص باعادة طبع اللوحة الثالثة فالمؤلف مدين بالشكر لهوايت ستوديو بمدينة نيويورك •

الفصل
الرابع عشر

إخراج المسرحية (1)

اما وقد اصبحنا على معرفة كاملة بعناصر الاخراج الأساسية الخمسة والتكنيك اللازم لاخراج المسرحية العادية ، فاننا الآن مستعدون للنظر فى مدخل الى الاخراج .

ا ـ القيم الوجدانية للمسرحية :

لما كان الاخراج المسرحى ، مثله مثل قيادة الفرقة الموسيقية ، فنا تعبيريا ، فعلى المخرج شأنه فى ذلك شأن قائد الأوركسترا ، ان ينوع طريقته حتى ينقل النص خصائصه التى ينفرد بها . ولو تأملنا منهج النقد الموسيقى لأوحى لنا بالخطوة الأولى فى منهجنا الذى سوف يساعدنا من البداية فى الحصول على نتائج متوافقة . ونحن نعلم أن كبار الموسيقيين يؤدون موسيقى باخ بطريقة تختلف عن طريقتهم فى اداء موسيقى فاجنر ، ويتهوفن بطريقة تختلف عن رسبيجى . كما نعرف ان نجم الأوبرا يغنى الناى السحرى بطريقة تختلف عن الطريقة التى يغنى بها التروفتورى . فما هى بالتحديد الفروق الأساسية فى المعالجة الموسيقية وما هى العناصر التى تقابلها على المسرح ؟

وعلى الرغم من انه لا توجد بطبيعة الحال صيغة نموذجية موحدة

(1) نشر هذا الفصل اصلا كمقالة فى مجلة فنون المسرح الشهرية عدد اكتوبر ١٩٢٧ وقد اذنت المجلة مشكورة فى اعادة نشره فى هذا الكتاب .

وسريعة ومتباعدة . وعند اخراجها لم يكن فى الوسع اخذ وقت لرسم تفاصيل الشخصيات ؛ ولا وقفات للتلميح أو للتاثير المتصور . لا بد ان يكون لها لحظات ارتفاع مستمر وهبوط متوتر من حيث سرعة الأداء يجب أن يكون لها حركة فى كل اتجاه ، جريئة وعريضة ومتباينة . قارن هذه الخاصية المزاجية وطريقة ادائها بمزاج مسرحية « عباءة راسل » . ستجد ان هذه المسرحية ذات ايقاع خفيف ومسرع تتخلله لحظات ذروة عرضية . كانت الحركة هنا سهلة ، سلسلة ، ووقتية .

ها نحن ازاء نمطين مختلفين من الرقص . فلو حذفنا كل كلام من النص ومضى الممثلون فى المسرحية يؤدون أدوارهم بالتمثيل الصامت لظهرت القيم المزاجية عبر اضواء حافة المسرح كما لو كان كل منها رقصة باليه .

هنا يفشل اى تحليل مكتوب للمناقشة « لكن المتشكك سرعان ما يقول : « لكن ليست لكل مسرحية صفة مزاجية سائدة يمكن ان يعبر عنها المخرج » . هذا صحيح فقلة من المسرحيات تنطوى على كل النقاط الجديرة بالنظر . فاذا لم تتضمن مسرحية من المسرحيات هذه الصفة المزاجية فلا بد أن تستبعد بعض الاعتبارات . لكن اذا لم يتشغل المخرج بالجو النفسى للمسرحية ، فما هو نوع المسرحية » الذى يتطلب مثل هذا القدر من التحليل .

٢ ــ نوع المسرحية والمعالجة :

للتراجيديا والميلودراما والهزلية والكوميديا ومختلف هذه التركيبات الدرامية التى تسمح بها حرية الكتابة المسرحية الحديثة ، صفات متميزة يجب وضعها فى الاعتبار . فالى أى مدى يمكن أن يتحول الممثلون الى الهزل فى هذه الكوميديا ؟ وما كمية التاثير الميلودرامى التى يسمح بها فى هذه التراجيديا ؟ والى أى مدى يمكن تطوير الشخصية فى هذه الميلودراما ؟ وهل يجب أن تؤكد الامكانيات الكوميدية بنفس القدر الذى تؤكد به المشاهد الجادة المرتبطة بموضوع المسرحية أو بأكثر منه ؟ وكيف يمكن دمج خاصيتين متضادتين ؟ وهناك مائة سؤال هام تتطلب الاجابة عليها . أما المعالجة النوعية فقد انجزت بسهولة فيما بعد .

٣ ــ القيم الوجدانية وتوزيع الأدوار :

سواء اعتمدت القيمة الوجدانية للمسرحية على تحديد مزاجها

او على تحديد نمطها ، فثمة اعتبار عام يتقرر بشأن توزيع الادوار فى هذا الوقت . اننا لنجدلدى كل من الممثلين المحترفين والهواة القدرة على رسم شتى الأدوار لكن قد لا نجد اطلاقا القدرة على ابراز مزاج المسرحية وظلها الذاتى . ولذا ففى هذه المرحلة من دراسة النص ، ينبغى ان تقرر ماهية الصفات الصوتية والجسمانية والشخصية التى يجب توافرها لدى الممثلين لكى ينقلوا روح المسرحية او نضها الموسيقى .

٤ ــ الأسلوب :

المشكلة الكبرى التالية هى الأسلوب . وهذا سوف يحدد طريقة الاخراج ، التى ربما ادت أكثر من اى عامل آخر الى التنويع فيما يقدمه مخرج واحد من اعمال . وليس ثمة ما هو اصعب فى التعبير عنه ببضع كلمات قليلة من هذا الموضوع المرتبط بالمسرح ، لأنه على الرغم من أن بعض مذاهب التأليف المسرحى قد اصبحت تحمل مصطلحاتها ومسمياتها الخاصة المحددة ــ كالمذهب الكلاسيكى والرومانتيكى ، والواقعى ، والطبيعى ، والتعبيرى ــ فان المسرحية الحديثة قلما تتخذ اسلوبا واحدا خالصا . والأساليب تكاد تعادل المسرحيات فى عددها .

الأسلوب بالنسبة للمؤلف ، هو نوع المشابهة لواقع الحياة الذى استخدمه فى كتاباته ، نوعه ودرجته وهو ايضا درجة انتقائه من حيث الشكل والبناء الدرامى . وربما كانت المسرحية ذات الأسلوب الواقعى الخالص هى أبسط المسرحيات فى الاخراج . لكن فى نطاق الواقعية يوجد مدى كبير ابتداء من تفرد « شو » التحكمى فى التاليف كما يبدو فى مسرحية « زواج (١) » حتى المطابقة للواقع عند « أونيل » الظاهرة فى مسرحيته « آه من الفقر » ! ومن الواقعية البهيجة فى مسرحية « فكتوريا ملكة (٢) » الى الايهام بالحياة كما فى مسرحية « الطريق المسدود » . ان اسلوب بولونيوس فى خلط التراجيديا بالكوميديا

(١) Getting Married

(٢) Victoria Regina

والتاريخى بالريفى مجرد كلام اطفال اذا قورن بما يجرى من مزج بين الأساليب الكلاسيكية والواقعية التعبيرية فى مسرحيات اليوم

٥ - المعالجة :

أن تحديد الأسلوب يعطينا درجة ونوع وكمية التكوين وبساطة الشكل او تعقيده الذى يستخدم فى تشكيل المجموعات . كما انه يحسم العلاقة الجسمانية للممثل بالجمهور ، واستخدام المناطق والمستويات . فمثلا هل تكون الصور المسرحية محاطة بسور : كما لو ان الحائط الرابع قد ازيل ، أو هل تكون مسطحة ومفتوحة للنظارة لتوحى بشكل اكثر تصنعا ؟ هل تستخدم المناطق الأمامية من المنصة وحدها معظم الوقت، او ان كل بوصة منها سوف تستخدم ؟ هل الممثلون واقفون على خشبة مسرح ام أنهم يتحركون فى مكان واقعى ؟ هل تكون المناظر مجرد خلفية مرسومة ام ان الممثلين يستخدمونها كجزء من افعالهم ؟ هل تكون الحركة تعسفية ام سلعية الدافع ؟ هل يكون العمل التمثيلى المصاحب ضعيفا أم سخيا من حيث تفننه وتتابعه • ان الاجابة على هذه الأسئلة وكثير غيرها من نفس نوعها يحدد الأسلوب النهائى او الكيفية التى تكتسبها المسرحية من عملية الاخراج .

ب - معنى المسرحية :

عند هذه النقطة علينا ان ناخذ المسرحية بمعناها : فنتناولها كما لو كنا المؤلف ، فنحلل الموضوع والطريقة التى يتم بها التعبير عنه ، ومعنى كل مشهد بالنسبة للمسرحية كلها . والآن يجب ان نمر على كل مشـــهد مع المؤلف لنقيس اطواله وهدفه وما يحققه بالنســبة للمسرحية ، سواء حقق المشهد منطقيا ما ينبغى ان يفعله ام لم يحققه ، وسواء كانت الأحوال النفسية للشخصية فى كل مشهد واضحة ام لا . ولقد عمل المؤلف طوال السنوات العشر الماضية بالنصوص المبتكرة تماما . ومع هذه النصوص يوجد دائما عمليات مهمة لاعادة الكتابة والمراجعة حتى يمكن اســـتبعاد التكرار وتحقيق الاطراد ، ولضمان الحركة المسرحية اللائمة لرسم الشخصيات . وفى كثير من الأحيان نجد ان الكاتب المبتدىء يثير الاضطراب والارتباك فى مراميه ، وهناك عمل كثير لتوضيح وتاكيد الأجزاء الهامة والمواءمة بين النســـب فى المسرحية . وعلى الرغم من ان كثيرا من اخطاء التاليف تتكشف بالضرورة

التلك التدريبات ، فان ما هو اكثر من ذلك يمكن كشفه من النص المكتوب اكثر مما يظن عادة .

جـ - الاجراء الذى يتبع فى الاخراج :

١ - التوجيهات السابق توضيحها :

ان المؤلف يحبذ بشدة تخطيط المخرج المبتدىء لما سيجريه من اوضاع وحركات على الورق . وعندما تصبح لدى المخرج خبرة وفيرة وتواتيه الأفكار باسرع من قدرة الممثلين على استيعابها ، هنا يكون من الأسلم نبذ التوجيهات المسبقة . على أنه لا ينبغى من ناحية أخرى أن يصبح المخرج صلب الرأى فيما يتعلق .بالكيفية التى يريد أن يتم بهـا تمثيل المشـهد ، لأنه كثيرا ما يتلقى افـكارا تتعلق بالعمل التمثيلى المصاحب وتفسيرا لنص من الممثلين انفسهم . وربما كانت هذه هى العلاقة المثلى ، وسـوف تكلل بالتوفيق الا اذا كان المخرج يتعامل مع ممثلين محترفين يريدون بصفة آلية أن يندفعوا الى منتصف مقدمة المسرح أو هواة « يشعرون » دائما وكانهم يجلسون على خشبة المسرح .

٢ - تصميم تخطيط المشهد على الأرض وترتيب الأثاث :

بعد الدراســـة الدقيقة للنص مع المؤلف ، تتم معرفة المخرج بالمسرحية من كل نواحيها . وان قراءته لها ودراستها مرة بعـد أخرى يولد حتما فى ذهنه صورا وحركات واوضاعا واعمالا تمثيلية مصاحبة محددة . وليس من الضرورى ان تكون هذه العناصر مرتبطة ودائمـة وانما يجب أن تكون نقطا واضحة فى النص . فحركات الذروة والانماط العامة للمشاهد الهامة توضح له اين يمكن ان توضع النوافذ والأبواب وقطع الأثاث على نحو أكثر فائدة بالنسبة للعرض المسرحى . ثم بعد ذلك يمكنه أن يخطط المشهد على الارض وان ينـاقش الأمر مع مصمم الديكور . ويجب أن يكون مدققا وحاسما ليس فقط بالنسـبة للتخطيط المضـبوط للديكورات على المنصـــة بل أيضا بالنسبة للمنظر الخارجى المحيط بالمنصة من خارجها ، لأن المخرج صاحب الذهن القادر على الرؤية التصويرية يعرف من اين تاتى شخصياته والى اين تتجه . ان ترتيب المنصة يعتبر عونا دائما للمخرج خاصـــة اذا كانت المسـرحية مختلفة عن آخر انتاج قدمه . ولا بد دائما من ابتكار ترتيب طريف وجديد الااذا كان اسلوب المسـرحية تحكميا .

٣ ــ تصميم سلوك الشخصيات :

بعد أن ننتهى من تخطيط المشهد على الأرض ، نكون مستعدين للقاء الممثلين وبداية الحركة المسرحية الفعلية . واذا سئل المخرج : ماذا ستفعل بممثليك حين يعتلون خشبة المسرح ؟ فسيكون جوابه : احاول ابعادهم عن التفكير فى أنهم على خشبة المسرح » . فهم يدخلون من باب غرفة ، ويفعلون ما كان يمكن أن يفعلوه لو كانوا فعلا داخلين الى تلك الغرفة . وبالنسبة لهذه التدريبات المبكرة من المهم بالنسبة للمخرج أن يكثر من الجلوس على المنصة ويستخلص مع كل ممثل خصائص سلوكه وحركته . وحين يقرأ الدور يقرأ ببطء وبساطة حتى تدرك المعانى ، وتتحدد العمل التمثيلى المصاحب ويتشكل وفقا لها . ومن شأن ذلك أن يؤدى فى النهاية الى أن تضع على المنصة صورة تقريبية للحياة الفعلية بقدر الامكان .

٤ ــ التعديلات الفنية :

فى الوقت الذى يحث المخرج فيه الممثلين على التركيز على انفسهم بوصفهم شخصيات فى موقف حقيقى وفى مكان معين ، يجب عليه فى نفس الوقت أن يدخل تحويرات وتعديلات خفيفة على ترتيب الأوضاع من أجل تحقيق عدد من الاعتبارات الفنية مثل : التنويع فى المساحة والتأكيد ، والتوازن غير المتماثل ، والتأثير الناتج من البعد الثالث وخطوط الرؤية وغير ذلك من اعتبارات فى التكوين . فالحركة التى كانت جامدة تقليدا لواقع الحياة فى الأصل تصبح الآن منوعة بتجزيئها تعسفيا ، وبالتغيير فى علاقة الشخصية ، أو على أساس من احتياجات مزاج المسرحية ونوعها .

٥ ــ قراءة النص والتمثيل :

بعد أن يتم الرد على كل الاعتراضات من حيث الأوضاع والحركات واجريت مراجعات عديدة فى هذا الشأن يبدأ العمل المركز على النص الفعل المقروء . وسيستمر التحسن كلما خطط الممثلون مع المخرج الأوضاع والحركات . والآن يصبح للتمثيل أهميته الكبرى .

٦ ـ الايقاع وسرعة الأداء للمسرحية كلها :

ان الايقاع والسرعة فى أداء المسرحية ككل هما العنصران الأخيران فى التدريبات . فعندما يألف الممثلون تماما بادوارهم وحركاتهم ، وعندما يكون المخرج نفسه قد انتهى من تأمل التفاصيل ، عند ذلك فقط يستطيع المخرج ان يستريح ويحكم رباط المشاهد كلها من زاوية رؤيته التى كونها ويراقب التوقيت مع تغيير هذه المشاهد وألوانها وظلالها وتصعيدها وتلاشيها .

تحليل كهذا عند مناقشة اخراج المسرحية يؤكد بالضرورة الجوانب العملية والفنية الخاصة للاخراج . وليس من قصدنا بحال أن تقلل من قيمة الخيال المحض او الطاقة الابتكارية الحدسية فكل الفنون كما رأينا لديها التكنيك لنقل الاحساس والنبض الخلاق الخالص لذاته . وأى فنان متمرس يدمج هذين الجانبين حتى يخلق ويبدع فى الشكل والأمر كذلك بالنسبة للمخرج والممثل .

ملحق (ب)

خشبة المسرح المناظر ، الادارة المسرحية •

يضم هــذا الملحق قاموسا للمصطلحات الخاصة بخشــبة المسرح ومعداتها ، ومعلومات مفصلة عن المنــاظر والاضاءة ، ومصطلحات الجزء الخلفى من خشبة المسرح (الكواليس) ووصفا لواجبــات كل من العمال الفنيين ومدير المسرح ومعاونيه – وهى معلومات أساسية لكل من له صلة بالمسرح •

(أ) المعدات ابتداء من قاعة المتفرجين الى الكواليس (١) :

مكان الاوركسترا : فى الاصل كان هــذا المصطلح يشير الى أدنى طبقة من أرضية خشبة المسرح القريبة تمــاما لجمهــور الصف الاول أو ما يعرف الآن فى امريكا بمــكان الفرقة الموســيقية (الاوركسترا) وفى انجلترا بالمقاعد الخاصة • أما اليوم فهو يشير فقط الى المقــاعد المغمورة أمام خشبة المسرح حيث تعزف الفرقة الموسيقية •

فتحة المسرح الرئيسية : هى الاطــار المفتــوح فى الجدار الصلب لصالة المتفرجين وهى التى تكشف المنصة للنظارة •

(أ) فتحة المسرح (بالعرض) (أى اتســاع المنصة) = المســـافة الافقية للفتحة ما بين حائط والحائط الآخر •

(ب) فتحة المسرح (ارتفاع) (أى ارتفاع المنصة) :ـ البعــد الرأسى لهذه الفتحة من أرضية المنصة الى الجزء الأعلى •

اللسان أى مقدمة المنصة :ـ وهــو الجزء من المنصة الممتد والبارز فى داخل قاعة المتفرجين وراء خط واجهة المنصة وعقدها (أى القوس) من جهة الصالة •

الأضــواء الأرضية فى مقدمة المنصــــة من الداخل) : هو صف الســتارة غير القابلة للاحتراق الموجودة خلف عقد المنصة مباشرة ، وهى قطعه الجانبية على خشــبة المسرح وخارجها • وعلى الرغم من أن المنصــة

وهناك عاكس معدنى يمنع الضوء من مضايقة عيون النظارة الجالسين فى قاعة المسرح ويعيدها مرة أخرى الى المنصة • والاضواء الارضية فى

أغلب المصطلحات المستخدمة فى المسرح المصرى مشتقة من الايطالية وبعضها من الفرنسية والانجليزية .

المترجم

مقدمة المنصة متصلة عادة بثلاث دوائر سلكية كهربية لكل منها لون خاص . هذا الصف من الاضواء يجب الايتجاوز الاتساع الكامل للمنصة . فاذا حدث ذلك ، فان أطراف المصابيح تلقى ظلالا سيئه الاثر على اطراف المنظر الموجود عند الجزء السفل من المنصة من ناحية الجمهور . فاذا وجد مدير المسرح فى مسرحه ان الاضواء الارضية تمتد الى أبعد مما ينبغى ، فيجب عليه أن يفك او يعتم المصابيح الموجودة فى الاطراف الى الحد الذى يصبح فيه الضوء غير ظاهر عند أطراف الفضاء الموجود فوق المنصة كلها (أى السوفيتة) .

الحاجز المعدنى (أى الاسبستوس) : ويطلق هذا المصطلح على الستارة غير القابلة للاحتراق الموجودة خلف عقد المنصة مباشر ، وهى مصنوعة عادة من الاسبستوس وأحيانا من الصلب . وهى حين ترفع ، تختفى عن الأنظار تماما . ويقضى القانون فى بعض الولايات الأمريكية ان يكون لدى كل مسرح يتسع لأكثر من ٢٩٩ مقعدا ستارة من هذا النوع . ويجب انزالها قبل فتح المسرح لتقديم عرض وقبل دخول النظارة . وهى ترفع عادة (بمعرفة نجار المسرح بناء على توجيه من مدير المسرح) قبل بدء العرض بخمس دقائق . ويحسن بالممثلين أن يعرفوا وكذا مديرى المسرح أين يوجد الحبل لانزال هذه الستارة . ويقضى القانون بأن تثبت سكين فى حائط المنصة بجوار حبل الطوارىء الذى اذا قطع نزلت ستارة الاسبستوس . وحبل الطوارىء موجود فى واحد من جانبى المنصة .

البريميرة أى « الستارة الرئيسية » :ـ قلما تستخدم هذه الستارة فى مسارح اليوم الا فى بعض المناسبات التذكارية الخاصة ويمكن أن نجدها فى المسارح القديمة وفى دور الاوبرا عادة . وهى مصنوعة من قماش الكانفا الملون . وهى معلقة دائما فى الجزء الأعلى من قوس (الآرك) المنصة خلف ستارة الاسبستوس مباشرة . وهى تتألف من قطعة مستعرضة تملأ المنصة وهى لا تتخذ الا الشكل القائم الزوايا ولها قطعتان جانبيتان تتدليان حتى أرضية المنصة . وهى عادة تلون بحيث تعطى انطباعا بأنها ثنيات من قماش مخمل ثمين وذات شرابات كثيرة تتدلى بوفرة حول أعمدة رخامية ملونة .

ستارة الفصل (وهى احيانا تكون مرتبطة بالنص) ، وهى الستارة الموجودة خلف الستارة البريميرة مباشرة (أى الستارة الرئيسية) . وهى تستخدم عند الضرورة لاخفاء خشبة المسرح عن المشاهدين قبل أو اثناء أو بعد انتهاء المسرحية . وهى ترفع وتنزل راسيا ، أى ستارة طائرة أو

تكون مفروقة عند وسطها وتسحب أفقيا كل نصف الى أحد الجانبين ، وتسمى الستارة المسحوبة .

خط الستارة (حافة الستارة) : وهو المكان الذى ترتطم فيه ستارة الفصل بأرضية المنصة حين يتم انزالها ، او تنزلق بطول المنصة عند سحبها .

الكواليس الرئيسية :ـ خلف ستارة الفصل مباشرة يوجد اطار يقلل مقاس فتحة المنصة الى النسبة المضبوطة التى يريدها مصمم المناظر للديكور الذى صممه . ويتفاوت ارتفاع هذا الاطار الداخلى فى مختلف المسارح ويستخدم مع المناظر المرسومة على الواح أو ستائر يبلغ ارتفاعها من تسعة الى تسعة وعشرين قدما . وفى المسارح القديمة كانت هذه الكواليس عبارة عن القطع الجانبية لهذا الاطار الداخلى .

وهى تشكل المسطحات الاولى خلف ستارة الفصل . وتوجد منها واحدة على كل جانب ، بازوة على المنصة ومحاذية للأضواء الارضية فى مقدمة المنصة .. ويمكن ان يعدل وضعها بحيث تكون فى مكان بعيد على المنصة او تسحب الى الداخل بحسب اتساع المنظر .

السوفيته (أو البرقع) :ـ وهى أول قطعة عرضية من القماش الملون بين ضلفتى الكالوسين وخلف ستارة الفصل . وهى تضاهى من حيث التصميم واللون ضلفتى الكالوسين ؛ ومعهما تشكل اطار صورة داخلية. وكانت السوفيته فى المسارح القديمة تجزىء عقد المنصة أى الآرك وتحيله الى فتحة أصغر حجما مما تصنعه الستارة الرئيسية .. والبرقع مثبت بأحبال من أعلى بحيث يمكن رفعه وخفضه الى ارتفاعات متباينة .

برقع بحامل : وهناك شكل آخر للسوفيته وهو على شكل حرف وجانبه العمودى يواجه النظارة ويستخدم جزؤه الاسفل كحامل لأدوات الاضاءة .

البروسينيوم الداخلى أو مكان التمثيل الداخلى فوق المنصة : وتكاد الستارة الرئيسية الفخمة والسوفيته القديمة والكواليس الرئيسية أن تختفى اليوم . ويحل محلها اطار (أو برواز) مغطى بالكانفا ومطلى بلون محايد ، يقطع قوس المنصة البروسينيوم الملاطى الى الحجم الذى يريده مصمم المناظر . وهو ليس صلبا لأن جزءه العلوى الذى يقابل السوفيته القديمة يمكن رفعه وخفضه ، ومثل الكواليس الرئيسية يمكن أن تحرك قطعة الجانبية على خشبة المسرح وخارجها . وعلى الرغم من ان المنصة الداخلية تتألف من وحدة (قطعة) واحدة فان جوانبها ما تزال يشار اليها

على أنها كواليس كما يشار الى القطعة العرضية منه على أنها برقع (أو السوفيتة) .

برقع الستارة الرئيسية : تضاهي ستارة الفصل من حيث اللون والمادة ـ كثيرا ما تعلق في أعلى المنصة وجوانبها الداخلية ولا تغطيها بأكملها وانما جزئيا . وبهذه الكيفية يوجد امتزاج معين في اللون والمادة ابتداء من ستارة الفصل حتى اللون المحايد الذى يغطى مكان التمثيل الداخلى .

عرض المنظر أو الفتحة ـ ويشير هذا المصطلح الى المسافة الواقعة بين الجانبين أو حافتى اطار المنصة الداخلية أكثر منه الى عرض (اتساع) المنصة الفعلى ، حيث أن هذا الاتساع وحده هو الذى يعول عليه فيما يتعلق بالمنظر ومناطق التمثيل . ويتفاوت اتساع المنظر في مختلف المسارح ؛ ففى المسارح الصغيرة يكون ضيقا يتراوح ما بين ثمانية عشر وعشرين قدما ؛ أما في مسارح المحترفين الاكبر حجما فيتراوح هذا الاتساع ما بين ثلاثين واربعين قدما .

خط امتداد المنظر ـ وهو الخط الذى يحدد امتداد المنظر كله بالنسبة لأرضية الخشبة . وخط المنظر الامامى هو موقع (موضع) أطراف المنظر الواقعة على مقدمة المنصة ومناطق التمثيل التى تحددها كواليس المنصة الداخلية . وفى المسرح الواقعى يبقى الممثل دائما داخل نطاق هذا الخط الامامى للمنظر .

ملحوظة (يعتبر خطا وهميا للمناظر المسرحية)

ارتفاع واحكام وتنسيق البراقع : يشير الى المسافة من أرضية الخشبة حتى الطرف الأسفل للبرقع أو السوفيته وهذا الارتفاع أيضا يتفاوت ما بين ثمانية أو تسعة أقدام في مسارح الهواء ويصل الى ارتفاعات أكبر في مسرح المحترفين .

ملحوظة : (المقصود بها احكام ضبط المنظر من ناحية المنظور الهندسى للرؤية وعدم وجود سفورة أى كشف داخلية المسرح خاصة من اعلا) .

بنطلون (بانوهات) : عبارة عن مناظر مرسومة على ستائر أو الواح، أو ستارة جوخ ، موضوعة بين المنصة الداخلية أو الكواليس الرئيسية وبين حافة اللوح الموضوع عند مقدمة خشبة المسرح لكى يخفى الفتحة التى

تنشا حين يكون المنظر أضيق من المسافة التى يسمح بها بين الكواليس الداخلية عادة •

المنصة الداخلية الخاصة أو الزائفة (١) : عبارة عن برواز مغطى بالخيش يحل مكان المنصة الداخلية المعتادة أو يثبت خلف فتحة المنصة الداخلية لكى يضيق فتحتها بمقدار أكبر • وهو فى تصميمه ولونه الخاص يربط أجزاء المنظر ويوائم بينها • وهو ليس قطعة من المعدات الدائمة حيث أن اغلب استعماله يكون فى العروض الموسيقية وفى أحيان كثيرة فى المسرحيات المتقنة فى اخراجها • وله فى العادة ستار أمامى يتمشى هو الآخر مع التصميم الخاص للمنظر • وفى عرض موسيقى توجد مسافة بينه وبين ستارة الفصل ، عميقة بدرجة تكفى لأن يؤدى الممثلون أدوارهم أمام هذه المنصة الخاصة وستارتها •

فاذا أخذنا ارضية المنصة أولا فسنجد :

خشبة المسرح (ارضية المنصة) :ـ وهذه لا بد وأن تكون مصنوعة من خشب طرى حتى يمكن أن تدق فيها المسامير الصغيرة والمحواة بسهولة، وفى غالب الاحيان يغطى الخشب بطبقة من اللينوليوم •

القذافة :ـ وهى عبارة عن فتحة ذات اتساع معقول ، طولها ستة أقدام تقريبا بحذاء (موازية) الاضواء الارضية وعمقها ثلاثة أقدام محفورة فى أرضية الخشبة وبها سلم ، ومنحدر (رامب) أو منصة (افرين) يرفع ويخفض يمكن بواسطته أن يصعد ممثل أو يرفع كما يمكن أن يهبط أو يتم انزاله به • ولدى كل مسرح للمحترفين استعداداته الخاصة التى يمكن بها فتح «فخ أو قذافه» فى أى جزء من أجزاء خشبة المسرح •

جيب (خشبة المسرح) :ـ تحت مستوى أرضية المنصة مباشرة توجد اغلفة معدنية تحتوى على عدد من المنافذ للتيار الكهربائى المتدفق من لوحة المفاتيح الكهربية • وهى عادة موضوعة حول خشبة المسرح خارج خطوط المنظر العادية مباشرة وتستخدم لتوصيل التيار للمبات المستخدمة عند المداخل والأثاث أو التركيبات المثبتة الموجودة فى المنظر ذاته ـ ويوجد من هذه الجيوب واحدا أو اثنين على كل جانب وثلاثة أو اربعة بطول مؤخرة المنصة •

أما السلسلة التالية من التعريفات فتصف المعدات المادية الموجودة على خشبة المسرح واستخدامها فى عملية الانتاج المسرحى •

(١) ليس لها مقابل فى مسرحنا المصرى • المترجم

ستانجوتى (كمرات لتحميل عوارض الشواية) : ـ وهذه هى اهم قطعة فى عدد المسرح ، من حيث أنها تستخدم فى تشـــغيل عملية تدلية المناظر وهى عبارة عن اطار من دعامات معدنية او خشـــبية مطروقة او مبرية ـ مرفوعة ـ عاليا فوق المنصة ومبنية أسفل ســقف المنصة بأقدام قليلة . وفى افضل المسارح الحديثة لا يوجد سوى مسافة بسيطة بينها وبين السقف تكفى لكى يقف رجل منتصب القـامة . ويجب ان تكون الاستانجونى على مسافة ما بين اربعين وثمانين قدما فوق ارضية المنصة اذا كنا سنرفع المنـــاظر بعيدا عن أنظـــار الصفوف الامامية من صالة المتفرجين .

الشواية : بمحاذاة مركز الاستانجونى وعلى خط يصنع زاوية قائمة مع الاضواء الارضية ، يقوم صف من الكتل المتصلة ببكر من نوع خاص يلائم الاستعمال المسرحى . وعلى بعد متســـاو من ذلك الجزء من المنصة الواقع فى نطاق مكان التمثيل ، على يمين ويسار هذا الصف الاوسط ، توجد صفوف أخرى . وفى بعض الاحيان تنقسم هذه المســافة الى اربعة صفوف . وتمر الحبال فوق هذه الكتل ـ ذات البكر . ومن ثم ؛ فهناك مجموعات من الحبال ، ثلاثة او اربعة فى كل صف وفى صفوف موازية للاضواء الارضية (الهرسة) . ويتفـــاوت عدد هـــذه الصفوف من مسرح لآخر . وفى مسرح المحترفين الجيد التجهيز نجد أن عدد هذه الصفوف يتراوح ما بين خمسة وعشرين وخمسين صفا .

الحبال : وهى عبارة عن الحبال المتصلة بأعلى الستارة أو سلسلة المناظر ـ المرســـومة على ســـتائر أو الواح ـ او التركيبة ـ او العارضة الخشبية التى تعلق عليها المعدات الكهربية او أجزاء من المناظر . وهذه الحبال تمر فى البكر المتصل بالرافعة وهى متوازنة . وعن طريق تشغيلها باليد يمكن رفع المنـــاظر او خفضها . ويجب أن تصنع هذه الحبال من افضل انواع قنب الحبال ، سمك نصف بوصة أو اكثر ويجب فحصها جيدا على فترات محددة .

Short Line الحبل القصير : هو الحبل المتصل بجانب المنصة الذى تربط فيه الحبال .

Long line الحبل الطويل : هو الحبـل المتصل بالطرف الاقصى للاستانجونى . ويعرف الحبلان الموجودان فى الوســـط بانهما القصير الأوســـط والطويل الأوســـط . أما اذا لم يكن فى المجمـــوعة غير ثلاثة حبال فالحبل الاوسط يسمى حبل الوسط . وعند انزال ستارة من

الضرورى أن تكون العارضة الخشبية الخـاصة فى وضع أفقى كامل .

وعندما تنزل الســتارة من أعلى ، كثيرا ما يكون من الضرورى أن تشد مختلف هذه الحبال كل على حدة . وكثيرا مايطالب مدير المسرح بأن يوجه مساعده المسئول عن جذب حبال الستائر للحبل الذى يحتـاج الى شد واحكام حتى تنفرد الستارة بشكل متساوى الارتفاع .

مجموعة الحبال : وهذه الحبال اما ثلاثة او أربعة وهى القصيرة ، الوسطى ، او الحبال الطويلة الموجودة فى صف أو مستوى أفقى ، وفيها تعلق الستارة أو مجموعة المناظر المرسومة على ستائر أو ألواح .

قضيب ربط الحبال : بعد ان تكون نهـايات الحبال قد مرت فى البكر المثبت على الرافعة (الاستانجونى) ، تجمع الى أسفل فى أحد جوانب المنصة على شكل مجموعة من ثلاثة حبال تحرك كما لو كانت حبلا واحدا. ثم تربط هذه الحبال فى قضيب ربط الحبال وهو عبارة عن دعامة طويلة من الخشب أو الصلب مبنية ومثبتة فى جدران المبنى وتمتد فى العمق الكامل للجزء الذى يجرى عليه الاداء التمثيلى من المنصة مع عوارض أو مشابك يمكن أن تثبت فيها الحبال بسهولة .

جهاز التوازن : هذا هو النوع الثانى من أنـواع استخدام الحبال فاذا قارناه بجهاز الحبال المكسية لوجدنا أنه عبـارة عن تركيبة ثابتة ، تستخدم فيها كابلات من الصلب بدلا من الحبال ، وتثبت هذه الكابلات فى عوارض من أنابيب ـ حديدية تمتد أفقيا بحذاء الاضواء الارضية بطول منطقة التمثيل . وأى شىء يرفـع أو ينزل يثبت فى أنابيب العوارض هذه . وتوازن العوارض بأثقال من الصلب موضـوعة فى عربات تجرى بطول الحائط الجانبى من الرافعة الى أرضية خشبة المسرح . أما حبال التحكم الخاصة بالعربات فتثبت فى قضيب الشبك . ومسارح المحترفين تضم عادة واحدا أو آخر من هذين الجهازين وقليل منها يضم الاثنين معا.

الشرفة الطائرة : كان قضـيب الربط فى الاصل مبنيا على منصة ترتفع بمـا لا يقـل عن عشرين قدما من المنصة وتعرف باسم الشرفة الطائرة . أما اليـوم فانها تخفض عادة فى حدود حوالى ثلاثة اقدام من أرضية خشبة المسرح ، لكن المسافة التى فوقهـا ما زالت تسمى بالشرفة الطائرة .

الثقالات : وهى الاثقال التى تثبت فى نهاية مجموعة الاحبال او هى

الاثقال التي تستخدم في العربات لموازنة ثقل المنظر المعلق حتى يمكن
رفعه أو خفضه بسهولة دون أن يسقط ككتلة خامدة لا حياة فيها .

حقيبة الرمل : وهي حقيبة من الخيش المتين ، اذا ملئت بالرمل
استخدمت في أطراف حبال المنصة حين تكون هذه غير مستعملة في شيء
وبذلك يساعد ثقلها على شد الحبال من الرافعة حين يراد هذا الحبل
لتعليق قطعة من منظر أو ستارة .

حقائب الرمل الكبيرة : وهذه تثبت عادة في أطراف حبال الشرفة
الطائرة لاستخدامها لحفظ توازن المنظر المعلق في تلك الحبال لتسهيل
الرفع أو خفضه .

الماسورة الحديدية : وهي عبارة عن قطعة من ماسورة حديد .
قطرها حوالي ثلاث بوصات تثبت في الكابلات المصنوعة من الصلب .
وتثبت فيها الستائر والسوفيته . والمناظر ومعدات الاضاءة لكي ترفع
وتخفض فوق المنصة .

استانجوني (نوع آخر) العارضة الخشبية : وهي عبارة عن قطعة من
الخشب من أي طول كان عرضها ثلاث بوصات وسمكها بوصة واحدة
عادة . وتستخدم هذه العوارض كحدود لطول فتحة المنصة . وفيها
يسمر ويثرى قماش السوفيته وغيرها من البراقع والمناظر المرسومة
وستائر المسرح ثم تربط عارضة أخرى بمسمار محوى في الاولى بحيث
تمسك القماش بين العارضتين .

الفراغ الموجود حول المنصة أعلى المناظر : وهو الفضاء الموجود أعلى
المنصة حيث يعلق المنظر بالحبال من الاستانجولي . ولكي يكون الفضاء
حول المنصة ذو قيمة ينبغي أن يكون عاليا بدرجة كافية تسمح بتعليق
المنظر بحيث يطير بحرية فوق سقف منظر مقام على المنصة .
« سفرها » أو « ارفعها » ، اصطلاحان معناهما تعليق أي شيء في هذا
الفضاء .

(أ) الميكانيست أو رجل الشواية : وهو اصطلاح يطلق على عامل خشبة
المسرح الذي يقوم بتشغيل الحبل المتحكم في المنظر المعلق في الفضاء
حول المنصة .

١ ـ ضبط وتنسيق وترتيب : تعليق ستارة بحيث يكون طرفها
الادنى مقتربا من أرضية المنصة بمسافة مناسبة ـ عادة موازية لها لكن
ليس دائما . فاذا نزلت ستارة من الفضاء حول المنصة ولم تكن معلقة

بكيفية سليمة ، فانها تحكم بجذب أو شـد أو ارخاء الحبل الطويل أو الاوسط أو القصير . والستائر والاجواء الاخرى من المناظر المثبتة فى أنابيب العوارض التى تشكل جزءا من جهاز التوازن ترتب دائما حين تثبت فى العارضة لأول مرة .

٢ ـ عقد الحبال : يشير هذا المصطلح الى ربط مجموعة من الحبال فى قطعة من منظر وكذلك وثق الحبال وتثبيتها فى قضيب الربط .

٣ ـ (يشوش) : يصبح المنظر مشوشا حين تتعقد حباله وتشبك فى قطع مناظر أخرى فى الفضاء حول المنصة كأن تشتبك ستاره فى الجدار الخلفى .

وتحتوى الاجزاء الاخرى من خشبة المسرح الكاملة على ما يلى :

تابلوه خاص بمدير خشبة المسرح : وهو يوجد عادة على يمين أو يسار قوس المنصة ويتوقف ذلك على وضع الشرفة الطائرة ولوحة المفاتيح الكهربية . وقد تكون أو لا تكون على نفس الجانب من المنصة معهما . وهو عبارة عن رف صغير يمكن أن يتسع لنص مسرحى وبعض الورق ليدون ملاحظات وصحائف لجميع التلميحات ويوجد فوق الرف الاشارات التى توجه الى الميكانيست فى الفضاء المختص بتشغيل الحبل المتحكم فى المنظر المعلق ، والكهربائى الذى يعمل عند لوحة مفاتيح التحويل ، والعامل المختص بالستارة ، وردهة المدخل وغرفة الاستراحة حتى يمكنه أن يعطى اشارة للنظارة عند بداية الفصول قبل ارتفاع الستارة بدقيقتين وفى بعض المسارح تعطى هذه الاشارات لغرف لبس الممثلين وغرف الزينة ولتحقيق الملاءمة والدقة والسكون ، يجب على مدير المسرح دائما أن يوجه اشارات التحذير والتلميحات على الرغم من أنه قد يكون على مقربة تكفى لينطقها . وهو الذى يأمر برفع الستارة وانزالها فى الختام على الرغم من أن اشاراته تعطى بالاضواء . وكثيرا مايوجد بجوار التابلوه الخاص بمدير المسرح كذلك تليفون يتصل بمقدمة المسرح أو شباك التذاكر .

تابلوه مفاتيح التحويل : وهذه هى مركز توزيع التيار الكهربى لأدوات الاضاءة على خشبة المسرح والى قاعة النظارة . ودون الدخول فى وصف كامل لتركيب هذه اللحة وما عليها من تركيبات . لندرس بعض حوائجها فثمة مفاتيح تحويل لكل دائرة كهربية فرعية تفتح وتغلق التيار بالنسبة لكل ضوء موجود على خشبة المسرح . وكل وحدة ضوئية على المسرح يجب أن يتم التحكم فيها على حده من اللوحة ويجب أن يكون من

الممكن التحكم فى مجموعات من وحدات مماثلة تقسم عن طريق موضعها او لونها مثل جميع وحدات أشعة اكس أو كل الاضــواء الارضية الزرقاء بمقابلتها بالاضاءة الحمراء . وغالبا ما تكون لوحة التحويل على مستوى الارضية . ولكنها كثيرا ماتكون مرتفعة من الارضية مثل الشرفة الطائرة. وقد تكون فى مقدمة خشبة المسرح وأسفلها .

لوحة التحويل المتنقلة : وهى عبــارة عن لوحة مركبة فى صندوق مزود بعجل ليمكن تحــريكه من مكان لمكان . ومعظم أعمــال الاخــراج والانتــاج المسرحى تســتخدم لوحاتها الكهربية المتنقلة الخــاصة بها ويوصلونها بمفتاح (سويتش) شركة الكهربية (المتنقلة الخــاصة بها ويوصلونها) للحصول على التيار . ولوحة الكهرباء الخاصة بدار التمثيل تتولى عادة اضاءة قاعة المسرح وأحيانا الاضاءة الارضية فى مقدمة المنصة مع الاضاءة العلوية (فى السقف) .

(ديمر) مظلم الضوء : وهو عبارة عن جهاز آلى يتحــكم فى تدفق التيار ومن ثم يغير شدة الاضاءة الآتية من اية أداه انارة . ومن الناحية النظرية ينبغى أن يكون هناك مظلم لكل مفتــاح تحويله (سويتش) على اللوحة ، لكن فى العادة يوجد فقط عدد محدود منها . وفى هذه الحالة يمكن للكهربائى أن يوصل تلك الانوار التى تحتاج الى اظلام (تظليم) ويترك الاخرى ثابتة .

ماستر كونترول (سكينة التحكم الرئيســية) : وهذه هى المقبض (السكينة) التى تتحكم فى سلسلة مفاتيح الاضــاءة الفردية أو مظلمات الضوء التى ربطت بعضها ببعض بحيث تعمل كوحدة واحدة .

الماستر : وهو عبارة عن المقبض أو مفتاح التحويلة الذى يتحكم فى كل مجموعة الاضاءة فى لوحة مفاتيح التحويل . وهو يستخدم فى عمليات الثلاشى التدريجى للضوء أو الاظلام أى اطفاء الأنوار .

(أ) مصطلحات :

١ ــ الفيدات (التلاش التدرجى للضوء) : ومعنــاه الاســتبعاد التدريجى لكل الاضواء الموجودة على المنصة باستخدام مظلمات الضوء . وهو يختلف عن «الاظلام» فى أن الاول (أى الفيد) يتم تدريجيا.

٢ ــ بلاك أوت (الاظلام) : وهو عبارة عن اطفاء مباشر لكل الانوار. وهذه العملية تستخدم غالبا فى الحفلات الموسيقية الغنــائية الراقصة .

لكنها يمكن ايضا ان تستخدم فى المسرحيات حين يقوم ممثل باطفاء كل الانوار الموجودة فى غرفة (أى فى منظر غرفة) .

انوار الصالة : وهى الانوار الموجودة فى قاعة المتفرجين فيما عدا انوار الخروج . ويجب التحكم فى انوار صالة المسرح دائما عن طريق لوحة التحويلة وليس من اى مكان آخر . ويجب أن تكون متصلة بمظلمات الضوء .

انوار السرفيس : وهذه الانوار تستخدم فقط فى اضاءة المنصة حين لا يكون النظارة يتطلعون اليها كما هو الحال فى أثناء التدريبات وحين يتم تغيير المناظر . وهى ايضا الانوار الموجودة خلف المناظر التى تستخدم لجعل ظروف العمل على خشبة المسرح ممكنة بالنسبة للعمال الذين بدونها يضطرون الى العمل فى الظلام . ويجب أن تكون الاضاءة الخاصة بالعمل مستمدة من معدات اضاءة قائمة بذاتها ، لكن اذا لم تكن خشبة المسرح مزودة بها ، فتستخدم أضواء حواشى المنصة فى هذا الغرض .

الاضاءة الطارئة : وهى تمثل كل الانوار المستخدمة فى اضاءة خشبة المسرح وقاعة النظارة وكذا المخارج فى حالة الطوارئ، مثل الحريق او انقطاع التيار العادى لديهم . وفى العادة يكون لديهم مولد التيار الخاص بهم المستقل عن المصدر الكهربى العام . ويجب الا توصل جميعها بلوحة المفاتيح ولكن ينبغى أن تكون قريبة منها حتى يستطيع عامل الكهرباء ان يتحكم فيها ، وعلى مدير المسرح أن يتأكد من أن عامل الكهرباء يفحصها قبل كل عرض .

المخزن : وهو المكان الذى تخزن فيه المناظر الزائدة وتطلى احيانا . وكثيرا ما تكون مجرد ركن بعيد من اركان خشبة المسرح وفى المسارح الاقليمية الشتوية والصيفية يكون هذا المخزن عادة عبارة عن تعريشه منفصلة أو اضافة على خشبة المسرح الأصلية .

الشاسيه : وهو عبارة عن اطار يثبت فيه المنظر توطئة لطلائه وقد يكون هذا الاطار ثابتا . ويحتاج الى سلم خشبى يصعد عليه نقاش المناظر لكى يصل الى مختلف الارتفاعات او قد يكون متحركا فيتجه الى أعلى والى أسفل من خلال فتحة فى الارضية ، وبذلك يسمح للنقاش أن يبقى فى مكانه على الارض . ومكانه هو نفس مكان المخزن .

باب المناظر : وهو الباب المزدوج الكبير الذى تنقل من خلاله المناظر الى خشبة المسرح من الخارج . وهو يفتح دائما ومباشرة من المنصة على

ممشى على جانب كاف من الاتساع يسمح بمرور العربات . الكبيرة التى تستخدم فى نقل المناظر والأثاث .

باب الخروج من خشبة المسرح : هناك دائما باب يقود من خشبة المسرح الى الدهليز الخارجى وعلى المدرج المؤدى الى غرف الماكياج وعلى الباب الخلفى الخارجى للمسرح المعروف بباب خشبة المسرح . ويستخدمه الممثلون وعمال المسرح وكل الاشخاص المتصلين بهذين الفريقين . والى جوار هذا الباب يجب ان يكون هناك لمبة طوارىء تضاء أثناء العرض .

لوحة التعليمات (لوحة اعلانات فيها توجيهات للممثلين فى الرواية المعروضة) : وهى عبارة عن لوحه نشرات معلقة فى خلف خشبة المسرح بالقرب من بابها ، مسجل عليها البيانات التى تهم الممثلين بما فى ذلك مواعيد التدريبات ولوائح الفرقة ، وموعد الحجز التالى ، وحجز التذاكر ، وتاريخ السفر (الانتقال) والمكان الذى ستنتقل اليه الفرقة ، والفنادق وأسعار الاقامة فيها وما الى ذلك .

(غرفة الاستعداد) غرفة ماكياج المسرح : تحرم كثير من قوانين الحريق الخاصة بالمسرح فتح غرف الزينة على خشبة المسرح لأنه فى حالة وقوع حريق يسقط فى أيدى الممثلين ولا يجدون وسيلة للهرب والنجاة . وبناء على ذلك يجب على الممثلين أن يخرجوا الى الدهليز للوصول الى غرف الماكياج . ومع ذلك ، يحتمل أن يكون هناك غرفة ماكياج واحدة (وعلى الأخص اذا كان هناك باب ثان للفرار واذا كان لها باب حريق) يؤدى مباشرة الى خشبة المسرح . فاذا لم يكن هذان الشرطان متوفرين فمن المؤكد ان تكون هناك غرفة ماكياج المسرح وهى لا تستخدم بانتظام من جانب أى شخص من المشتركين فى تمثيل المسرحية فقط ، وانما ايضا من جانب أى شخص أثناء مجرى أحداث المسرحية يتحتم عليه أن يغير ملابسه بسرعة . كما يمكن أن يستخدمها بطل (أو بطلة) المسرحية ولو أن حجرة النجم لاتقل عن هذه فى ملاءمتها غالبا .

غرفة التغيير السريع : اذا لم يكن هناك غرفة ماكياج تؤدى من خشبة المسرح الى خارجه ، حيث يمكن للممثل أن يغير ملابسه بسرعة وفى وقت أقل مما يستغرقه لو أنه ذهب الى غرفته الخاصة ، فعلى عمال المسرح أن يقيموا غرفة صغيرة من المناظر المرسومة على ستائر أو الواح . وعلى عامل الاكسسوار أن يجهزها بمقعد ومائدة ومرآى ومشجب

(ب) المنظر المقام (المنظر المركب بالديكور)

لو بدأنا بمنظر داخلى متخيل ، فستتبين فيما يلى أجزاءه وأوضاعه على خشبة المسرح •

الخطة : وهذه عبارة عن اعداد وبيان تتابع لأشياء معينة ، واحداث أو مواصفات مرتبطة بالعرض المسرحى • فهناك مثلا خطة أو اعداد للمشهد وآخر للمهمات المسرحية (الاكسسوار) وخطة للاضاءة وأخرى للصوت • ويقوم مدير المسرح باعداد هذه الخطط لرؤساء مختلف الأقسام

قماش الأرضية : وهو قماش من الخيش (أو الخيام) يستخدم لتغطية السطح الخشبى لأرضية المنصة لكتم صوت الكعوب الجلدية على الخشب بين الأماكن الموضوع عليها السجاجيد وفى المشاهد الخارجية • وتحمل الفرق المتنقلة معها قماشها الخاص بها وأول شىء يتم عند اقامة المنظر المسرحى هو أن يوضع هذا القماش فى مكانه الصحيح • ويجب أن يثبت فى الأرضية بالمسامير بعد شده جيدا •

وفى العادة يكون لونه فاتحا ، لكن فى بعض العروض الخاصة يطلى ليوحى بالخضرة والحصباء وما الى ذلك •

وأحيانا لا يستخدم مثل هذا القماش فى العروض التى تتألف من مشهد أو مشهدين تدور احداثهما فى غرفة معينة ، لكن بدلا منها تغطى مساحة الأرضية كلها الداخلة فى المنظر وبضعة اقدام خارج المنصة بنوع من السجاد الناعم •

ويجب الا يكون قماش الأرضية أو السجاد الذى يكسوها كبيرا حتى لا يغطى جيوب الأرضية الموجودة خارج المنصة • ويسمى قماش الأرضية أحيانا قماش خشبة المسرح •

المنظر الكامل : وهو الاعداد الكامل للمنظر بما يشتمل عليه من أدوات واضاءة والاصطلاح « جهز » معناه وضع الديكور والأدوات المسرحية ومعدات الاضاءة فى مكانها على خشبة المسرح ، وحين يقال جهز المسرح • يقصد بذلك أن المشهد جارى اعداده وتجهيزه بكل ما يلزمه على خشبة المسرح •

ارتفاع المنظر : غرفة المعيشة العادية يبلغ ارتفاعها ما بين اثنى عشر واربعة عشر قدما •

يمين (١) ، يمين (٢) ، يمين (٣) : وهى عبارة عن الحروف المكتوبة بالطباشير على ظهر الألواح المرسومة التى ستقام كجزء من المنظر على الجانب الأيمن من المنصة . ويمين (١) هو اللوحة المرسومة الذى سيقام فى اقصى مقدمة المنصة وبجوار الكالوس .

يسار (١) ، يسار (٢) ، ويسار (٣) :

وهذه هى الحروف المكتوبة بالطباشير على ظهر تلك الألواح المرسومة التى ستوضع على الجانب الأيسر من المنصة .

وسط (١) ، وسط (٢) ، ووسط (٣) : وهى العلامات الموضوعة على الألواح المرسومة التى ستقام بطول مؤخرة المسرح مكونة الحائط الخلفى للمنظر . والوسط هو المنظر الاول على يمين المنصة ، وتمييز الناظر بالحروف يتفاوت بعض الشىء بالمنظر الى المواصفات التى يفضلها مصمم مناظر أو نجار مسرح بعينه .

بانوه (لوحات المشاهد) :

الوحدة الأساسية فى بنية المشهد وهو عبارة عن اطار خشبى ،مقوى ومغطى بالخيش أو حرير الموسلين . ويغرى الخيش – ويلصق بعرض الاطار دون أن يغطى الحافات . ويتفاوت ارتفاعه ما بين تسعة أقدام فى المسارح الصغيرة وأربعه عشر قدما فى مسارح المحترفين العادية الى عشرين أو اثنين وعشرين قدما لبعض المسرحيات الخاصة . ويبلغ عرضه فى المتوسط خمسة اقدام وتسعة بوصات لأن هذا من شانه أن يسمح بنقل اللوح على سيارة بوكس فى طرق السيارات .

لوحة ذوباب : وهو منظر (لوح) يحتوى على فتحة يركب فيها اطار الباب والباب .

لوحة (بانوه) المدفئة . وو منظر (لوحة) يحتوى على فتحة منخفضة لوضع خلوة المدفأة فيها .

المادة المضادة للحريق ، وهى مركب كيماوى يجعل الديكور والستائر بأنواعها وما اليها غير قابلة للاشتغال . والمواد المطلية بالمادة المضادة للحريق تشتعل اذا قربت مباشرة من اللهب ، لكن اللهب لن يسرى على الأسطح المطلية بهذه المادة من تلقاء نفسه . ويشترط القانون طلاء المناظر والستائر وما اليها بهذه المادة .

الزّوايا : وهى عبارة عن كتلة مثلثة الشكل تتألف من ثلاث طبقات من الخشب متماسكة بالغراء وبحيث تتعامد اتجاهات اليافها مع بعضها .

وتستخدم هذه الكتلة لتقوية زوايا ووصلات المناظر المرسومة على ستائر والواح ٠

المفصلة السائبة : وهى عبارة عن مفصلة لا يدخل فيها مسمارها دائما وانما يمكن أن يرفع منها لكى يفصل الجزءان ٠ وهى تستخدم غالبا بوجه خاص على خشبة المسرح ليس فقط فى الأبواب بل حين تربط مسطحات المناظر بعضها ببعض ٠

حبال التثبيت (أو الربط) : وهى عبارة عن حزمة حبال بالقرب من أعلى المناظر المرسومة على الواح فى الجانب الأيمن فى الخلف ، التى تسمح بتثبيتها معا ٠ وحلقة الربط (كليته) عبارة عن قطعة من الحديد متصلة باللوح المرسوم على ارتفاع ثلاثة اقدام من ارضية المنصة على كلا الجانبين الأيمن والأيسر ٠

كما توجد حلقة ثالثة على كل لوح من جانب الأيسر ، أسفل المكان الذى يثبت فيه حبل الربط مباشرة لليمين ٠ ويشبك حبل فى هذه الحلقة العلوية الموجودة فى لوح آخر ويربط باحكام فى الحلقات السفلية بالتبادل حتى اذا تم ربط اللوحين فانهما يتماسكان فى قوة معا ٠

مثبت مناظر : معظم المناظر الموجودة بطول الحائط الخلفى تقريبا ليست فقط متماسكة ومثبتة ببعضها تماما ومسنودة بدعامة خاصة بالمسرح ، ولكنها مثبتة ببعضها كذلك وذلك بان توضع كلها جنبا لجنب ووجوهها لأسفل على أرضية المنصة وتوضع عارضة خشبية (سداية) ٠ على الحافة من أعلى وتوضع أخرى على الحافة من أسفل ثم تدق ـ بالمسامير وهكذا يثبت كل لوح (عليه منظر) فى العارضة تماما ، جاعلا الحائط ـ الخلفى ثابتا لا يهتز ومقللا احتمال حدوث شقوق بين الواح المناظر ٠ بعد ذلك يمكن أن يرفع الجدار الخلفى كله وكانه وحدة واحدة ٠

قباقيب (خشب التصليب) : عبارة عن عوارض خشبية لتثبيت جزء من المناظر ـ (المرسومة على الواح أو ستائر) ٠ وهى تدق بالمسامير كما ذكرنا أعلاه أو تمسك فى ـ مكانها بخطاطيف مصممة لهذا الغرض ٠

رقعة . عبارة عن قطعة مستطيلة من الخيش تشدر وتغرى (من الغراء) عبر الشق الموجود بين لوحين (عليهما مناظر مرسومة) على

سطحها الأمامي ثم تطلى بلون المنظر · ومن شان ذلك ان يجعل الحائط الخلفي يبدو متينا ويمنع خطوط الألواح من ان تظهر للجمهور · وهو ايضا عبارة عن كعكة مستطيلة من – القماش الأسود أو الدكن مثبتـة عبر شق بين لوحين في الخلف او وراء شق باب مفتوح حتى لا يسمح للضوء بالتسلل من خلاله .

زاوية : زاوية قائمة معدنية ذات عين في أحد طرفيها يمكن ان يمسك فيها خطاف · وهي تثبت في اطار الجـانب الخلفي من اللوح المرسوم أعلى منتصفه تماما ·

الترونى : عبارة عن دعامة من خشب جاف يمكن التحكم في طوله حسب الحاجة وفي أحد طرفيه خطاف يثبت في عين الزاوية القائمة في ظهر لوح مرسوم ويوجد في طرفه الآخر قطعة من الحديد بها ثقب · في هذا الثقب يوضع – مسمار محوى يثبت في ارضية خشـبة المسرح · وهكذا تثبت اطارات الأبواب في مكانها حتى لا تهتز عندما يغلق الباب · وتسند الألواح المرسومة العالية المتصلة ببعضها بحبال الربط بواسـطة هذه الدعامات المسرحية ·

المسمار اللولبي : عبارة عن مسمار لولبي حاد له مقبض يستخدم كوسيلة لتثبيت الدعامة في ارضية خشبة المسرح ·

سمك الجدار : وهو اصطلاح يستخدم للدلالة على ذلك الجزء من النافذة أو الباب أو آرك الذى يبرز أو يدخل ومن ثم يصـبح ممثلا لسمك الحائط · وهو ايضا عبارة عن لوح عرضه قدم يستخدم للظهور على خشبة المسرح ·

كتف : مصطلح يستخدم كذلك للدلالة على هذا اللوح الذى سمكه قدم واحد · كما يستخدم كفعل للدلالة على معالجة اقامة مشهد حين يبرز لوح مرسوم من أى حجم صانعا شبه زاوية قائمة مع اللوح العمودى الصاعد في اتجاه أعلى خشبة المسرح ·

اما تعشيق المنظر فيشتمل على سلسلة من العمليات الخاصـة باقامة المنظر ·

الميـل : وهو تقليد قديم كثيرا ما يهمل الآن وبمقتضاه يسـمح بامالة الحوائط الجانبية للمنظر قليلا ناحية وسط المنصة · ومن شان

ذلك أن يجعل المداخل الموجودة فى أعلى المنصة فى وضع رؤية افضل بالنسبة للمشاهدين فى جوانب الصالة ٠ والتزاوى ـ هو الزاوية التى تأخذها الجدران الجانبية للمنظر على خشبة ـ المسرح بالنسبة للكالوس الرئيس أو قوس المنصة ٠

فوندى الخلفية (منظر خلفى) : وهو عبارة عن ستارة عليها منظر أو لوح رسوم يستخدم خلف فتحة فى منظر ، مثل باب أو قوس أو نافذة ٠ ويسمى ايضا نافذة أو خلفية باب أو خلفية سماء أو خلفية صالة ٠ واحيانا تكون متقنة ومزخرفة كما هو الحال ـ بالنسبة لستارة كاملة تشاهد من بلكونة ٠ وفى اغلب الأحوال تتالف من لوحين صغيرين مرسومين ومشبوكين معا مطليين بلون محايد ويوضعان بعيدا كخلفية وراء باب ٠

(أ) بنطلون وهى خلفية او قطعة من منظر موضوعة بطريقة تحول بين الجمهور ـ وبين رؤية الكواليس من خلال أى فتحة ٠ ويتضح معناها من هذه الجملة التى تقول :

« ان الخلفية لا تحجب الرؤية » ٠ وهى تستخدم فيما له علاقة بخلفيات الأبواب وكذا سائر المناظر ٠

فوندى (منظر مرسوم على ستارة) : قطعة من منظر مصنوعة من الخيش أو الموسلين مثبتة فى عوارض خشبية من أعلى ومن أسفل ومعلقة فى الفضاء حول المنصة ٠ بحيث يمكن خفضها أو اسقاطها « فى وضعها الملائم بالنسبة للمشهد ٠ وتطلى بلون المنظور أو بلون سماوى عادى ٠ وفى المسارح القديمة كانت المشاهد تؤدى امام ستارة من هذا النوع ٠ أما اليوم فان المناظر المرسومة على ستائر تستخدم تقريبا كمناظر (ستائر) خلفية تعلق بعيدا عند أعلى خشبة المسرح وعادة على آخر مجموعة من الحبال تصور عليها المناظر الطبيعية البعيدة ٠ وهى المناظر الخلفية التى ترى من أبواب الشرفات فوق حائط او بلكون فى منظر خارجى ٠٠٠ الخ ٠٠٠

السقف : وهو تلك الوحدة من المنظر التى تتالف من اطار خشبى وخيش وقماش مطلى يستقر على الألواح الجانبية والخلفية من منظر من ثلاثة جدران لتمثل سقف غرفة ٠ ويجب أن تطلى هذه الوحدة بلون رمادى أو بنى فاتح محايد ٠ ويعلق السقف على مجموعتين من الحبال واحدة فى الخلف والأخرى فى الأمام ٠ ويجب أن تعلق بحيث تكون حافته المواجهة لمقدمة المنصة قريبا من السوفيته وحتى لا تصل أنظار الصف

الأمامى من النظارة الى داخل الفضاء الموجود حول المنصة وحين يعلق
السقف فى الفضاء يفصل الصف الأمامى من الحبال . والسقف هو
عادة أول قطعة تعد وتشد بالحبال . ومع ذلك ففى أى منظر نجد
انها آخر قطعة من المشهد تخفض لتأخذ وضعها .

خطوط الرؤية : خط الرؤية من جوانب الصالة ومن اعلى البلكون
هو الذى يحدد الحجم والمساحة التمثيلية من المنصة التى ترى من كل
جوانب الصالة .

الحائط الرابع : وهو الجانب المتخيل من الغرفة فى مواجهة النظارة
الذى كان من الوجهة النظرية قد ازيل حتى يتمكن المشاهدون من الرؤية

جـ ـ الاضاءة

شرحنا بصفة عامة تركيب المناظر ، والآن سنتناول الاضاءة فى عرض
مجمل سريع . وقد فرغنا من قبل من الكلام عن الأضواء الأرضية . وبالاضافة
الى هذا ، هاكم فيما يلى أهم معدات الاضاءة وأهم المصطلحات

بلانتا (توزيع الاضاءة) : وهذه العملية عبارة عن توزيع مختلف معدات
الاضاءة الخاصة بعرض مسرحى معين طبقا للرسومات والمواصفات
الموضوعة سلفا .

منطقة الضوء : وهى بصفة عامة تلك الدائرة من الضوء على خشبة
المسرح التى سوف تغطى بدائرة ضوئية كبيرة واحدة . وفيما يتعلق
بالمنظر الداخل المتخيل الذى ناقشناه من قبل سيحتاج الى ست مناطق
ضوئية تقريبا ثلاثة منها عند مقدمة المنصة وثلاثة فى مؤخرتها . وهذه
المناطق ترقم عادة كالآتى :

١ ـ فى المقدمة يسارا .
٢ ـ فى المقدمة من الوسط .
٣ ـ فى المقدمة يمينا .
٤ ـ فى المؤخرة يسارا .
٥ ـ فى المؤخرة من الوسط .
٦ ـ فى المؤخرة يمينا . وفى المناظر الكبيرة الكاملة وعلى الأخص فى
المناظر الخارجية يجب أن تكون هناك تسع مناطق ضوء . ويخصص لكل
منها دائرة ضوئية تغطيها .

سبوتات (مصباح الضوء المركز) : وهو اصطلاح عام يطلق على كل اضاءة منفردة وهي التى توجه شعاعا من الضوء الى نقطة أو مساحة محددة . وتحتوى على مصابيح عالية القوة - تتراوح قوتها من ٥٠٠ الى ١٠٠٠ و ١٥٠٠ وات فى أغلفة معدنية يمكن امالتها لأية زاوية .

بيبى (كشاف صغير مركز) : وهى بقعة ضوئية صغيرة تحتوى على لمبة قوتها ٢٤٠ وات ولها نفس المعدات الأخرى التى بالدائرة الضوئية .

الطواقى : الوعاء المعدنى الكبير الخاص بأداة الاضاءة والذى يأوى اللمبة (أو يحميها) .

لمبة : وهو اصطلاح عام يستخدم للدلالة على لمبة ضوء كهربى واحدة . وتتراوح قوة المصابيح ما بين ٥٠ وات للاضاءة الأرضية الى ١٥٠٠ وات للدائرة الضوئية الكبيرة .

المدسة : زجاج بصرى يستخدم لتجميع أو تثبيت الضوء عن طريق أشعة الانكسار التى تمر من خلاله . وهى عنصر رئيسى من عناصر مساقط الضوء .

الجيلاتين : وهو الوسيط اللونى لجهاز الاضاءة تمثل فيض من الضوء والدوائر الضوئية . وهى عبارة عن الواح رقيقة من مادة جيلاتينية ملونة بصبغة الانيلين .

شتر (حابس الضوء) حواجب الضوء عبارة عن الواح ، أيدى معدنية ، زجاج معتم ، حدقات ، أو أية وسيلة أخرى من وسائل حجب الضوء أو قطعه كليا أو جزئيا عن اداة كهربية . وهى تركب على اداة الاضاءة من الخارج أو أمام المدسة . ومناطق خشبة المسرح التى تغطى بمسقط ضوئى تكون عبارة عن سدس المساحة المخصصة للتمثيل على المنصة فى المتوسط . وعن طريق هذه الحواجب Shutters يمكن تضييق المساحة الضوئية من الانتشار الكامل حتى تشمل مساحة فى حجم الوجه .

الكابل : وهو عبارة عن سلك مغطى بالمطاط أو بنسيج عازل يحمل التيار الكهربائى من جهاز الاضاءة أو من الجيوب الارضية الى قطع الأثاث الثابتة أو المنظر الى مصدر معين . وعلى الممثلين ان يكونوا حريصين

على تجنب التبختر فوقها سواء منها ما هو خارج المنصة أو عليها . ويمكن لمدير المسرح أن يضع سجادة صغيرة فوقه وبذلك يضمن أن الكابل المتصل بمصباح لن يكون مكشوفا .

الشمس : وهى الجهاز الكهربى اما على شكل حامل مثبت فيه مسقط ضوئى أو شريط من الأنوار موضوعه خلف الكواليس مباشرة . والعادة أن الألواح المرسومة للمنظر تربط فى الكالوس - الذى يستبعد بداهة استخدام هذه الأضواء . ومع ذلك كثيرا ما لا يتم ذلك ، لكن الطرف الذى فى ناحية مقدمة المنصـــة يوضع مباشرة خلف الكواليس ليفسح مكانا لهذه الاضاءة . وفى المناظر الخارجية تكاد تستخدم هذه الاضاءة بصفة دائمة .

البلانشة : وهو عبارة عن صف من اللمبات فى قطع من عواكس الضوء مدلاة من عارضة مزركشة على الحبال الأولى - فى مقدمة المنصة لاضاءة مناطق التمثيل عليها . ويوجد عادة من ستة الى اثنى عشر وحدة فى القسم ، ويوصل كل قسم بلونين أو ثلاثة او اربعة الوان . والغلاف المعدنى المركب على الوحدات العاكسة مزود بشرائح ملونة ذات براويز لكل قسم .

البروجيكتورات : وهى عبارة عن عدد كبير من مساقط الضوء التى تغطى مناطق خشبة المسرح وموضوعة أمام البلكون أو جهاز اضاءة فى خبية خاصـــة فى صالة المتفرجين لجمومع كشافات الدوائر الضـــوئية الموضوعة فى علب السوفنيتة او بالقرب من حواشى اشعة اكس فانها تغطى كل مناطق خشبة المسرح . **واشعة اكس ** (وهى اللمبات المعلقـــة** السابق الكلام عنها) . والأضواء الأرضية تمتزج لتغطى مناطق الضوء هذه باضاءة مسرحية متعادلة . وفى بعض الاحيان ، وان يكن نادرا ، توجد فتحات فى أسقف صالات المتفرجين تسمح بالمزيد من الاضـــاءة الأمامية وتسمى هذه بالاضاءة السقفية (أى الآتية من السقف) .

(اضاءة منظر خلفى) شمسات خلفية : وهى عبارة عن لوحة صغيرة يمكن حملها ونقلها من مكان الى مكان مثبت فيها معدات اضاءة وتعلق على الأبواب أو أمام كل المناظر الخلفية . وتحتوى على عدد من اللمبات قوتها الكهربية ضعيفة وتزود المنظر الخلفى بضوء منتشر .

ويجب أن يراعى الممثلون عدم الوقوف أمامها حتى لا تسقط ظلالهم وهم ينتظرون ليدخلوا الى خشبة المسرح .

شمسات (أى مصباح فيض الضوء أو الكشاف) : وهى وسيلة

اضاءة تتألف من غلاف معدنى وتحتوى على عدد من اللمبات الصغيرة أو لمبة واحدة كبيرة قوية . وهى على شكل يسمح بالقاء فيض من الضوء على المسطحات العريضة مثل ستائر المناظر الخلفية أو المداخل من مدى قريب واحيانا تعلق وفى أحيان أخرى تستخدم فوق حامل .

برجيكتور مرقم (أى مخصوص) : وهو مسقط ضوئى مركز لكى يعطى شخصا بذاته أو منطقة بذاتها يجرى فيها حدث هام أو تأكيدى . واحيانا يشار اليها باسم اضاءة خاصة بالباب أو اضاءة خاصة بالمقعد أو اضاءة خاصة بكرسى العرش . الخ .. وهو يعطى اضاءة خاصة واضافية للمنطقة الهامة والأكثر استخداما من خشبة المسرح .

كوبرى الاضاءة (ملحوظة : عادة لا يزيد عرضه عن ٨٠ سم) : منصة طويلة معلقة بحبال يمكن التحكم فيها فوق فتحة المنصة الداخلية مباشرة أو أى جزء من أجزاء خشبة المسرح - ويوضع عليها مساقط الضوء الكاشفة (البروجكتورات الخاصة) لمناطق أعلى المنصة وكذا الكشافات الخاصة وما الى ذلك . ويقوم واحد أو اثنان من عمال الكهرباء بتكييف المراكز البؤرية لهذه الكشافات وتغيير الجيلاتين مع تغيير الفصول . وبالنظر الى الارتفاع المطرد فى أجور العمال التابعين للاتحاد ، فقد أصبح من المألوف استخدام مزيد من اللمبات المعدة وموضوعة فى الزوايا الخاصة مسبقا للمشاهد المتعاقبة .

بروجيكتور متحرك (مسقط ضوئى للمتابعة) : وهو مسقط ضوئى معد اعدادا خاصا بحيث يستطيع عامل التشغيل أن يوجه شعاع الضوء فى أى اتجاه ومن ثم يتبع ممثلا فى مختلف تحركاته على خشبة المسرح . وهو أكثر استخداما فى الكوميديات الموسيقية (الأوبريتات والباليه) وكذا فى اخراج بعض المسرحيات الأخرى .

د - المصطلحات الخاصة بالكواليس

والآن نصل الى المصطلحات الخاصة بالتلميحات وانزال الستار وازالة منظر واعداد منظر آخر .

التلميحية (ويستعمل المصطلح كيو Cue الانجليزى) : اية كلمة أو مقطوعة أو حركة أو صوت أو ضوء تؤخذ على أنها اشارة موضوعة ومتفق عليها مسبقا لممثل أو عامل من عمال المسرح ليؤدى عملا تابعا له ارتباط بالعرض المسرحى .

نسخة التلميحات : حصر وتحديد كتابي لمسئوليات مدير المسرح بالنسبة للضوضاء وأوقات دخلات الممثل وتغيير الاضاءة وما الى ذلك . وعادة لا يشكل هذا الحصر بيانا مكتوبا على حدة وانما يدون فى نسخة التلقين بعلامات بالقلم الأزرق . وكل تلميحة فعلية يجب أن يقابلها تلميحة تحذير

(يستعمل المصطلح Stand by) الاستعداد أو ستاندباى : وهو مصطلح يعنى أن يكون الممثل مستعدا لأداء فعل بمجرد أن يتلقى التلميحة . ويقف عمال المسرح على اهبة الاستعداد لاخلاء المسرح . ويقف الممثل على اهبة الاستعداد ليبرز أمام الستارة للتحية بعد نزول الستار .

جملة فينالة موقف : جملة من مقطوعة يلقيها الممثل فى ختام ذروة أو موقف معين تشير باقتضاب وتركيز الى الجملة او الموقف السابق أو تعلق عليها .

جملة الفيناله (الجملة الاخيرة) : وهى آخر جملة فى مشهد أو فصل ينطقها ممثل قبل نزول الستار .

التحية أمام الستار : وهو تعبير يستخدم حين يخرج ممثل الى النظارة وينحنى نحوه محييا شاكرا ؟

اشارة بدء العرض : وهى اشارة يعطيها مدير المسرح لدعوة الممثلين للتواجد على خشبة المسرح لبدء الفصل . وهى أيضا اشارة تعطى فى أركان المسرح وردهاته وصالوناته لاعلان أن فصلا على وشك البداية . وهى اشارة يدقها (بأن يضغط زر جرس قبل ارتفاع الستار بدقيقتين عادة .

اخلاء خشبة المسرح : وهو أمر يعطيه مدير المسرح لجميع العمال والممثلين الموجودين على الخشبة فيما عدا الذين سيفتتحون المشهد ، لأن يغادروا المسرح وأن يأخذوا معهم كل الأدوات والحواشى التى لا علاقة لها بالمسرح عند افتتاح المشهد .

خللوا بالكم : وهى عبارة تحذير من أن شيئا يسقط أو يهبط من أعلى . وحين يطلق هذا التحذير ، يجب على كل شخص موجود على خشبة المسرح أن يتوقف ويتطلع الى أعلى ليرى ما اذا كان واقفا أو غير واقف فى موضع الخطر .

وان انزال ستارة أو أى شيء أو قطعة من منظر من الفضاء حول المنصة · يتطلب اصدار هذا النداء ·

فك المناظر : « فك » هو النداء الذى يعطيه مدير المسرح للعمال لازالة المنظر القائم فاذا صدر هذا الأمر فيما بين الفصول فهو يشمل اقامة المنظر التالى ·

فاذا جاء فى نهـــاية المسرحية فهو يعنى جمع المنظر ونقله خارج المنصـــة : كما يتضمن ازالة كل المناظر والمهمات ومعدات الاضـــاءة · وتستخدم هذا النداء كذلك لازالة شيء واحد ، كأن يقول مدير المسرح : « فك الكرسى ده بره » ·

التغيير : وهى عملية ازاحة واقامة منظر ومهمات ومعدات اضاءة · وسوف نذكر الاجـراءات الخاصـــة بهذه العملية بأكملها فيما بعـــد · ويستخدم هذا المصطلح كذلك لتنفيذ وضع شيء واحد بالذات ، كأن يقول مدير المسرح « غير وضع هذه الكنبة » ·

جر : وهو المرادف لتعبير حرك كأن يقـــال حرك أو جرجر لوحا على الأرض للموقع الذى سيقام أو يرص فيه · ويستخدم هذا المصطلح كذلك كأن يقال جر البيانو خارج خشبة المسرح ·

ابعد : ومعناه استبعاد قطعة من منظر أو اكسسوار · واذا استخدم هذا المصطلح اثناء البروفات بالملابس والمناظر يكون القصـــد منه رفع القطعة المقصودة باستمرار من المنظر ، وفى أحيان أخـــرى يعنى بذلك ازالتها فقـــط من المنظر المباشر · فاذا استخدم فيما له صـــلة بمعدات الاضاءة فيكون معناه اطفاء النور اما دواما أو مؤقتا ·

تخزين المناظر : معناه الألواح المرسومة وقد رصت وجها لوجه أو ظهرا لظهر على حائط المنصة · ويجب أن تكون زاوية ميل اللوح طفيفة بقدر الامكان حتى لا يسقط على الأرض لان تكديسها بزاوية تتفق وثقل الألواح الأخرى عليها يقوسها او يفتلها باستمرار ·

ويجب بذل مزيد من العناية عند رص أجزاء مناظر الفصلين الثانى والثالث قبل ابتداء العـــرض بحيث يكون اللوح الأوســـط من الجدار الخلفى فى قاع الرص أقرب ما يكون الى الحائط ويلى هذا اللوح الألواح الواقعة عن يمينه ويساره فى الوسط ، ثم الألواح التى ستقام فى يمين

ويسار مؤخرة خشبة المسرح حتى الألواح العليا أو الأوق التى سيتقدم نحوها الحمالون لرفعها ، هي تلك التى ستثبت بالحبال فى الكواليس اليمنى واليسرى ·

قطع يتكرر استعمالها : ذلك الجزء من المنظر الذى سوف يستخدم مرة أخرى على الرغم من سابقة استخدامه مرة فى العرض ·

قطع تستعمل لمرة واحدة . المنظر أو قطع الاكسسوار التى لن تستخدم بعد ذلك فى العرض · هذه الملحقات التى لن تستخدم بعد انتهاء الفصل يطلق عليها اصطلاح (dead) تتركن كما يطلق هذا المصطلح أيضا على أجزاء المنظر المكدسة وغير المستعملة ·

هـ ــ المعدات فى المنظر الخارجى

سنحدد الآن تلك الأجزاء من المعدات المسرحية التى تبدو مرارا فى منظر خارجى ·

الكالوس : لوح مرســــوم عليه منظر أو جـزء من منظر ينصـب في جانب من جوانب خشبة المسرح بحذاء الأضواء الأرضية على مسافات تتراوح ما بين سبعة أقدام تقريبا خلف بعضها حتى لا تتكشف مؤخرة المسرح للنظـارة · وبالنسبة للمناظر الداخلية لم تعد هـذه الكواليس تستخدم ، لكنها فيما يتعلق بالمناظر الخارجية ما زالت تعتبر حتى الآن افضل طريقة لحجب جوانب خشبة المسرح · ويشار الى هذه الكواليس بالرموز يمين (١) ، يمين (٢) الخ ، يسار (٢) ·· الخ على اعتبار أن (١) تمثل مقدمة خشبة المسرح أو الكالوس الأول · وأغلب خشبات المسرح لا تحتاج لأكثر من ثلاثة كواليس لحجب الجوانب · وكانت فيما مضى تركب فى مجارى · واليوم أصبح من الممكن اعادتها الى الطرف الخارجى لخشبة المسرح حيث يسمح لها بالوقوف وحدها ·

ومن شأن ذلك أن يساعد على حجب المسافات الموجودة فيما بينها (بين الكواليس) عن الصفوف الأمامية فى الصالة · وقد جرت العادة على أن توضع لمبات الدوائر الضوئية (البرجوكتورات) والشموس خلف الكواليس ·

والكواليس الخشبية ذات حافات خارجية غير منتظمة من الألواح الجانبية للتمويه بأنها جذوع أشجار · وأحيانا نجد فتحة بينها تمثل بواقعية أكبر المسافة الكائنة بين الأشجار وفروعها ·

ستارة (برقع) : قطعة من الخيش مطلية ومثبتة فى العارضة المدلاة

من العضاء (استنجونى) حول المنصة ، وتمتد بعمق ثلاثة أو أربعة اقدام عادة وتجرى بعرض خشبة المسرح كلها . واليوم لا يوجد مسرح من مسارح الدرجة الأولى يستخدم هذا الشيء للسقف على الرغم من أنه كان فى الأصل تقليدا مقبولا . وفى المناظر الخارجية مع ذلك تستخدم السواتر بالضرورة لحجب الفضاء حول المنصة عن الصفوف الأمامية للنظارة . فالستارة التى تمثل السماء تطلى بلون ازرق . وتوضع برافع أمام الكواليس مباشرة وتكفى ثلاثة منها وقد انفصلت كل منها عن الأخرى بمسافة قدرها سبعة اقدام للحجب عادة .

فوندى (ساتر الفروع والأشجار) : وهو ساتر مصنوع من الخيش أو مادة مشابهة . اجزاؤها السفلى مقصوصة وفقا لرسم غير منتظم ، ليمثل فروع أشجار أو أوراقها . وتثبت شبكة مسرحية فى الأطراف المقصوصة لتحافظ على القاء المقصوصة غير المنتظمة فى مكانها .

بلانشات (كلمة ايطالية) : صف طويل يضم لمبات ذات قوة اضاءة منخفضة طولها يكاد يكون مساويا لاتساع المساحة التى سيستوعبها العرض المسرحى . وتدلى بحبال من الرافعة وهى توضع خلف كل ساتر عادة وتضىء مناطق مؤخرة خشبة المسرح . ويحتفظ المسرح منها باربعة فى المتوسط .

لمبات ذات حوامل (بلانشات) : وهو تعبير عام يستخدم للدلالة على صف من اللمبات ذات القوة المنخفضة مركبة داخل اغلفة معدنية طويلة . وتستخدم فى أماكن كثيرة كما فى ستارة أو اطار واحيانا فى السناتر الأرضية الموضوعة لتكملة منظر من تحت .

(سبوتات) . (مساقط الضوء) : صف من مساقط الضوء الصغيرة مركبة على برواز ومعلقة فى لوحة النور . وتستخدم فى بعض العروض بدلا من أشعة اكس . كما انه يحتل مكان مجموعة مصابيح اضواء حواش المنصة فى المناظر الخارجية .

البراويز (فريم) : يطلق هذا المصطلح على براويز الأبواب أو براويز الأقواس . رف مدفئة ودرجات سلم ، المنصات ، النوافذ أو اية اشياء معمارية مبنية ثقيلة . وهى تركب وتثبت فى المناظر وكثيرا ما تستخدم مع أستار من الجوخ أو ستار خلفى عليه منظر مرسوم فى مشهد من المشاهد .

أما المناظر الخارجية فتستخدم الستار الخلفى والكالوس الخارجى

ثم تضيف اليها الاسوار والحيطان والمصطبات والروابى والأشجار والمزلقانات ودرجات السلالم وما الى ذلك الى قطع المناظر الخاصة بها .

ارماتورة : هذا النوع من الستائر مصنوع من قطعة طويلة او اكثر مع وجود دعامتين فى أعلى وفى أسفل وهى تستخدم للاشياء المقطوعة وجذوع الأشجار .

ارماتورة : عبارة عن خلفيات من الخيش يحاك فيها أو يلصق بالغراء عليها مادة صباغية تشبه الحشيش أو الخضرة الى حد ما وتطلى بلون أخضر. وهذا النوع من الحصر كثيرا ما يستخدم خارج المنصة تماما عند الباب الخارجى لمنظر داخلى ويكاد يستخدم بصفة دائمة فى المناظر الخارجية وعلى الأخص حول قواعد الأشجار لتغطية المسافة الكائنة بين الشجرة وارضية خشبة المسرح .

رامب (المنحدر) (يستعمل اللفظ الانجليزى) الجزء المنحدر من افريز أو منصة يرتفع تدريجيا من خشبة المسرح ليأخذ شكلا مستويا او مسطحا . ويشار الى التل أو الطريق الممتد فوقها فى المصطلح الفنى المسرحى بكلمة رامب Ramp بدلا من استخدام اسم الشىء الذى تشير اليه هذه الكلمة .

(البرتيكابلات) : وهى عبارة عن أفاريز تحدد بدرجة أو اثنين او ثلاث درجات وتتكون من اطار ذى مفصلة يغلق لوحا وله جزء علوى مسطح يمكن فصله .

عملى : أى شىء يستخدم من أجل غرضه الوظيفى الحقيقى - بالمقابلة لما يستخدم لغرض الزينة - مثل قطع المناظر المبنية أو المصنوعة من مواد متينة تتحمل ثقل الممثلين ويمكنهم استخدامها فى الجلوس أو الوقوف . وغير العملى هو مصطلح يدل على عكس ذلك الى المدى الذى تبدو معه درجات سلم أو صخور أو جذع شجرة أو رابية متينة صلبة ولكنها مبنية بحيث يمكن الا تتحمل الأثقال المتوسطة . وأحيانا تكون قطعة من قطع المنظر عملية جزئيا وغير عملية جزئيا ، فمثلا المنحدر الجبلى سوف يتالف من أجزاء يمكن أن يمشى عليها الممثل او يجلس وأجزاء أخرى يجب تجنبها . ونفس هذا الكلام يصدق على الصخور التى توجد على خشبة المسرح .

(ارماتورة) : وهى قطعة من منظر طويلة ومنخفضة عادة تمثل المنظور البعيد للجبال والتلال وما اليها ، وتوضع أمام الستارة الخلفية

أو الستار الخلفى المرسوم عليه منظر سيكلوراما لاستكمال المنظر الخارجى ولحجب اضواء الأفق وهى تعد من الناحية العملية للمناظر البعيدة ٠

بانوه : قطعة من منظر مسطح ذات حافة خارجية غير منتظمة مصنوعة عادة من لوح خشبى جانبى يمثل الأشياء البعيدة ٠ والستائر المرسوم عليها المناظر البعيدة أكبر عادة من أرماتوره لتكملة المناظر من تحت من حيث أنها كثيرا ما تمثل أشياء قريبة مثل البيوت وأرصفة الموانى والأشجار ٠ ويستفاد منها لنفس الغرض فى المناظر الخارجية وكثيرا ما تستخدم كخلفيات للنوافذ فى المناظر الداخلية ٠

اضاءة الستائر الأرضية لتكملة المنظر من تحت ٠٠ توضع هذه الأجزاء من المعدات الضوئية أمام الستائر الأرضية لتكملة المنظر من تحت للمساعدة فى اعطاء احساس أكبر بالبعد والمنظور ٠ ومن ثم تستخدم اضاءة منخفضة القوة ٠

سيكلوراما : سطح أملس محدب من الجيش أو أية مادة أخرى ، تستخدم عادة كخلفية تعطى شكل السماء للمنظر ٠ وقد أخذت فى المسارح الممتازة فى السنوات الأخيرة مكان الستارة الخلفية الأصلية ٠ وقد تعنى كذلك أى مجموعة من الستائر أو الأجواخ ـ محيطة بالمنظر من جوانبه الثلاث ٠

اضاءة السيكلوراما : تلك الصفوف من الاضاءة التى تضىء الستارة الخلفية ٠ وتلك الأضواء الموجودة منها فى أسفل وتسمى أضواء الأفق ، أما تلك الموجودة فى أعلى فتسمى الاضاءة الخلفية العلوية ٠

فانوس لينباخ العاكس : وهو فانوس كبير يعكس الصورة من لوح زجاجى على ستارة كبيرة خلفية أو منظر ٠ وفى هذه الحالة تصبح الصورة جزءا من المنظر ٠

ماكينة أو احداث المؤثرات : أداة كهربية ذات ساعة أو تركيب آلى حركى يعكس صورا متحركة على ستارة خلفية أو ستار من نسيج حريرى رقيق ويمكن أن تمثل الثلج والمطر والسحاب وخرير الماء والحريق ٠

وجميع الماكينات التى تستخدم خارج خشبة المسرح أو عليها لاحداث مؤثرات صوتية وما اليها تسمى آلات احداث المؤثرات ٠ ومن هذه لدينا :

(أ) آلة الرعد : وهو عبارة عن لوح من الحديد العادى مساحة

٤ × ٨ قدم أو المظل بطريقة كهربية مقاسه من ١٦ الى ٢٠ أو لوح من الخشب الجانبى الرقيق بنفس الحجم . ويتوقف عمق النغمة على حجم اللوح . ويعلق ويهز باليد أو يدق عليه بمطرقة مبطنة .

(ب) ماكينة الريح : وهى عبارة عن طبلة أو اسطوانة خشبية تدار بذراع أسفل طبقة مشدودة من الخيش .

(جـ) (صندوق) ماكينة كسر الزجاج : وهو صندوق خشبى أو حقيبة ملأى بزجاج وقنانى مكسورة لتمثل صوت زجاج يتكسر خارج المسرح .

البرج : عبارة عن حامل أو افريز مرتفع من الخشب أو الصلب وله مستوى أو أكثر توضع عليه مساقط ضوء قوية . ويوضع فى مؤخرة خشبة المسرح يمينا أو يسارا أو خلف الكواليس الرئيسية بحسب استخدامه وهو لابد أن يتألف من معدات توهم بشروق الشمس وغروبها وضوء القمر وما الى ذلك .

فوندى شبك : ستارة كبيرة شبكية الزخرفة (لكن الضوء لا ينفذ منها) تشد عادة بين قوائم علوية وسفلية وهى تستخدم للخيالات وما اليها ، حين تعتم الأضواء ببطء خلفها ، وأحيانا تستخدم فى خلف المسرح وأمام ستائر المناظر البعيدة والستائر الملونة لجعلها تبدو أكثر بعدا وأكثر امتزاجا وأكثر واقعية .

(و) ستارة الباك جراوند أو التاب ، وبعض المصطلحات الأخرى القديمة .

تترى ما بين آن وآخر بين جنبات المسرح بعض المصطلحات والأوصاف التى ترجع الى أيام مضت .

باك جراوند أو ستارة فصل : تنصب هذه الستارة خلف ستارة تغيير الفصول مباشرة . وكانت تستخدم كخلفية فى المسارح التى تقدم الهزليات الماجنة والفودفيل .. فى المسرحيات ذات الفصل الواحد أو الفصلين التى تؤدى على لسان الخشبة أمام الستارة أثناء اعداد المنظر التالى . وهى تصنع اليوم من نفس مادة ستارة تغيير الفصول وهى تقدم خلفية حين تسحب هذه جانبا لكى يقوم الممثلون بتحية الجمهور . وهى تسمح بتغيير منظر فى الوقت الذى تهبط فيه ستارة الفصل . وتستخدم فرقة أوبرا العاصمة ستارة تاب لكى يستخدمها الممثلون عند الخروج الى مقدمة المسرح لتحية النظارة . وفى المسرح حين يقوم ممثل بتصوير شخصية تموت فى الفصل الأخير ، فانه يستخدم واحدة من هذا النوع

من الستائر ، متحيرا أن يظهر لتحية الجمهور بوصفه فردا متميزا وقائما بذاته ومستقلا عن الدور الذى كان يمثله وعن المشهد الذى كان فيه ..

واحد ، اثنين ، ثلاثة : تستخدم هذه العبارات اشارة الى تعليق ستارة . ويقصد بها المسافة الكائنة خلف ستارة الفصل وتتطابق مع وضع الكواليس ومن ثم فان .. واحد تعنى ستارة على خطوط تقع امام الكالوس الأول مباشرة ، وبالمثل فان اثنين تعنى ستارة امام الكالوس الثانى ، وهكذا .

خلفية (باك جراوند) : قلما يستعمل هذا المصطلح اللهم الا فى مسارح الفودفيل وهو عبارة عن الستارة التى تنصب فى منتصف المسافة بين ستارة الكالوس الأول وستارة الكالوس الثانى وبذلك تعطى للممثل مسافة أكبر لكى يؤدى دوره أكثر مما لو كانت الستارة عند الكالوس الأول ومع ذلك لا تمنع اعداد ديكور المشهد التالى ..

ستارة فورجراوند : فى الطراز القديم من الدراما كان المشهد الأمامى يؤدى أمام ستارة ملونة (مطلية) وكان يعقب هذا المشهد الأمامى منظر مسرحى كامل والستارة تشكل خلفية بالنسبة له . وكان يطلق على ذلك تعبير ، مثل على أنه مشهد أمامى ، أو مثل أمام ستارة على خطوط تقع أمام الكالوس الأول مباشرة أما حاليا فيشير هذا التعبير الى منظر صغير من ثلاثة جدران أمام منظر كامل يعود اليه مشهد آخر فيما بعد .

على أنه ما زالت تظهر فى مسارحنا على الدوام معالجات مختلفة للمناظر وللاخراج . كما أن الترتيب البنائى أو التكوينى ومعالجة المناظر آخذة فى الاتساع من حيث المدى والامكانيات والأشكال الأكثر عمومية ستمير وتعرف بالمخرجين الأول والممثلين الأول .

(ز) أشكال المناظر

الكواليس المرسومة : كما يبدو من المصطلح فانه يعنى أن المنظر يتألف من كواليس وأستار وستارة خلفية أو ستارة خلفية عليها منظر مرسوم . وهو أقدم الأشكال ، متطورا كما تطورت حشبة المسرح من التكوين الكلاسيكى التقليدى أو الدائم .

منظر من ثلاثة جدران : وهنا تقام جدران المنظر فى جوانب ثلاث ويملا بألواح مرسوم عليها مناظر من نوع أو سواه ، ويعلوه سقف

محدد . وفى الأصل كانت البراقع تستخدم للأسقف أما اليوم فالسقف المحدد هو الشائع الاستعمال .

هيكل الباب : كانت مداخل الأبواب فى الأصل عبارة عن بابين جانبيين أو عقدين ، واحد فى كل باب بين منطقتى خشبة المسرح . وقد استخدمت منذ نشأة المسرح حتى القرن التاسع عشر . اما فى المسرح الحديث فهيكل الباب وله الواحه المرسومة التى تركب عند مقدمة المنصة ولا تتغير هذه الألواح بل تبقى كما هى خلال جميع مناظر المسرحية . وعن طريق تغيير الألواح المرسومة للجدار الخلفى والألواح المرسومة للجدار الجانبى ناحية مؤخرة المنصة ، فان منظر الباب ياخذ شكلا جديدا تماما فى المشهد الجديد .

المنظر الدائم : وهو يستخدم فى المسرحيات التى تتطلب مناظر فى أماكن مختلفة . وهو يتالف من « التوضيب » الأساسى والعمل والدائم للألواح المرسومة مع اضافة أجزاء أخرى مختلفة مثل اطارات الأبواب ذات الألوان والتركيب المختلف والمدافىء والنوافذ والأثاث وذلك لتغيير الجو المكانى الذى سيجرى فيه المنظر .

وحدة المنظر : تشبه تماما المنظر الدائم الى ابعد حد فكثير من الألواح المرسومة تظل مكانها طوال فترة العرض . والتغيير فى المكان يتم باعادة ترتيب الألواح المرسومة ووضع قطع (أثاث) وباضافة قطع جديدة وابعاد أخرى .

مسرح العربة : وهى عبارة عن عربة على شكل افريز منخفض مركب على اسطوانات تجرى على طريق مخصص لها فى اتساع فتحة المنصة وهى من الضخامة بحيث تتسع لمنظر .. وهى تتحرك لأى جانب من جوانب خشبة المسرح ، ومن ثم فمع وجود منصتين مائلتين من هذا النوع يمكن استخدام احداهما فى الوقت الذى تعد فيه الأخرى لمنظر آخر ، وهكذا يمكن أن يتتابع تغيير المنظر بسرعة . وفى أحيان أخرى تستخدم ثلاث عربات وفى هذه الحالة تاتى العربة الثالثة من المؤخرة .

المسرح الدوار : وهى عبارة عن جزء دائرى كبير من أرضية المنصة مزودة فى تصميمها الأساسى بآلات وتدار بيد حديدية من أسفل حتى يمكن أن تدور . ويمكن اقامة ثلاث مناظر وأحيانا اربعة على المنصة الدوارة وهكذا يمكن التغيير من منظر لآخر عند دورانها فى ثوان قليلة .

قطعة من الفطير . ويجب بناء المناظر عليها قبل بداية المسرحية . وهى فى دورانها تشبه

وقد اقيمت مؤخرا منصات دوارة فى خشبة مسرح عادية ، ولهذا السبب ترفع أرضية المنصة الدوارة قليلا وهكذا تصبح حركاتها كافريز دائرى يتحرك على محاور . وفى هذا النوع من خشبات المسرح وكذا بالنسبة للمنصة المائلة يجب أن يكون لفتحة المنصة حاجز مرتفع قليلا عن أرضية الافريز حتى يحجب المحاور .

وأحيانا تنزل الستارة لاحداث التغييرات ، وفى أحيان أخرى يتم التغيير فى الظلمة مع موسيقى أو ضجيج لملء الثوانى التى يستغرقها اتمام هذا التغير .

(س) ـ الفنيون

عمال المسرح : لكل المسارح موظفيها وعمالها الذين يتالفون من نجـــار وعامل مهمات (اكسسوار) وكهربائى . وبالاضافة الى رؤساء العمال هؤلاء ، يوجد عدد متباين من المساعدين الذين يعملون فى تركيب المناظر ووضع القطع المسرحية واقامتها فى أماكنها ويتوقف عددهم على ما يسمح به اتحاد المسارح لكل مسرح من عمال لتشغيل العرض . ولكل من هؤلاء الرؤساء مساعدين . ويتراوح العدد بالنسبة لمختلف العروض ما بين عشرة وثلاثين .

عمال الفرقة : لكل فرقة تتجول لتقديم عروضها فريق من العمال الفنيين يتالف من ثلاثة افراد هم : نجار مسرح ، وعامل المهمـات ، والكهربائى ـ وجميعهم يجب أن يكونوا أعضاء فى اتحاد العمال.والنجار مسئول عن كل عملية انتاج المسرحية على الخشبة . ويحتفظ معه بخريطة مبين عليها أجزاء المنظر ويعمل مع نجار المسرح فى اقامة وتركيب المنظر. اما عامل المهمـات (الاكسسوار) فيشرف على القطع الصـغيرة (وهى الأشياء التى يستخدمها الممثلون أثناء التمثيل) كما يشرف على عمـال نقل وترتيب الأثاث والسجاجيد وقماش الأرضية والبراتيكابلات والحواجز والستائر وما الى ذلك . أما الكهربائى فيشرف على كل أشغال الكهرباء والاضاءة الخاصة بالمنظر والمعدات الكهربية والآلات الخاصة بالماء . كما أنه على عامل المهمات العنـــاية بحقائب الفرقة سواء ما كان منها خاصا

ممثلين (التى تجمع وتسلم للفنادق) أو كانت خاصة بالمسرح (وهى التى تجمع وتسلم لغرف تغيير الملابس فى الكواليس) .

وتقديم مسرحية (على احدى مسارح نيويورك) قد يحتاج الى فرقة من العمال بالاضافة الى او تكملة جزئية لفرقة عمال المسرح ذاته .

١ ـ الادارة المسرحية

مدير خشبة المسرح وواجباته : كما يدل العنوان ضمنا ، مدير المسرح هو الشخص المسئول مسئولية كاملة عن كل ما يجرى فى الكواليس بما فى ذلك الممثلين والعمال . وفى بعض الأحيان قد يأخذ دورا صغيرا فى العرض . وهو فى جميع الأوقات مرتبط بالعمال فى اقامة المناظر وادارة العرض . وهو يعرف كل دقائق العرض ويحتفظ بكل الخرائط وكشوف التلميحات والاشارات والخطط .

ولما كان يتحمل كل هذه المسئوليات فمن الصعب حصر كل واجباته خصوصا وأنه هو الشخص الذى يرجع اليه دائما عند كل طارىء .

فهو يساعد المخرج قبل البروفات فى توزيع الأدوار ، كما يساعد فى تهيئة النص للاخراج ، ويحصل على كل البيانات الخاصة بالممثلين بعد توزيع الأدوار عليهم مثل أرقام التليفونات والعناوين وما الى ذلك ، وهو يقوم بالاشتراك مع ممثل العدالة بالتحقق من أن جميع أعضاء الفريق الذى سيقوم بالتمثيل سينالهم الانصاف ، كما يشترك مع المدير الادارى فى تدبير صالات البروفات والحصول على تصاريح وما الى ذلك لاستخدامها .

ويجب أن يكون مدير المسرح حاضرا أثناء اجراء البروفات . وواجبه أن يطبع الخريطة الأرضية (البلان) للمنظر على أرضية وقاعة البروفات واعداد أثاث البروفات للمخرج كما يشرف على تعليق كافة الاعلانات والمواعيد الخاصة بالبروفات الخ . وعليه أن يحتفظ بجدول مواعيد اجراء البروفات وتكاليف التدفئة والكهرباء وأجر البواب وما الى ذلك بالنسبة لقاعة التدريبات وأن يضع الترتيبات لتفصيل الملابس مع مهمم الأزياء وأن يعاون المخرج فى وضع جدول البروفات حتى لا يضيع أى وقت أثناء تفصيل الملابس وأن يعد هذه الخطط أثناء سير التدريبات ، وأن يحدد أماكن القطع والأدوات المسرحية وما اليها ، وأن يحتفظ بقائمة كاملة لجميع المواعيد والتدريبات .. الخ للممثلين والمخرج والفنيين ومن اليهم ، وأن يتابع عن كثب كل الاشارات والتعليمات التى يعطيها المخرج وأن يكون

قادرا على أن يتولى أمر التدريبات فى حالة استدعاء المخرج الى مكان آخر ؛ وأن يجعل النص المسرحى الخاص بالملقن وافيا أولا بأول ومن نسختين (وهذا يحتاج منه الى كثير من العمل الليلى) واذا تضمن توزيع الأدوار أطفالا فيجب أن يحصل لهم على تصاريح للتمثيل ، فاذا استخدمت النار او أسلحة فيجب أن يحصل على تصاريح باستخدامها ٠ وفيما يتعلق بالاذاعة والنشر فعليه أن يختار المشاهد التى يمكن استخدامها فى هذين السبيلين ٠

مساعد مدير خشبة المسرح وواجباته : يجوز أن يكون لمدير المسرح مساعدا حتى ولو كانت المسرحية التى ستقدم بسيطة ٠ فاذا كانت المسرحية متشعبة المناظر فلابد أن يكون له اثنان ٠ وتتنوع واجبات هذين المساعدين كما يتنوع تقسيم العمل فى كل عملية اخراج مسرحى بعينها ٠ وعلى كل منهما أن يعرف جميع واجبات مدير المسرح من حيث انه لن يكون على يقين بالنسبة لنوع العمل الذى سوف يسند اليه ٠ ففى أثناء البروفات يمكنه أن يمسك بالنص (الاسكريبت) بدلا من أن يقـــوم مدير المسرح بهذا العمل ٠ وقد يرتب الأثاث ٠ بل انه قد يقوم باحداث الضجيج المطلوب اثناء المسرحية ٠ ويجب أن يكون مستعدا لأداء كافة التفاصيل والأعمال اللازمة دائما أثناء التدريبات ٠ ويجب أن يكون يقظا وفى انتظار أية سانحة يكون فيها عونا لمدير المسرح وللمخرج ٠

الامساك بالنص (الاسكريبت) : حينما تجرى التدريبات على مسرحية جديدة يشكل القيام بهذه العملية مسئولية جسيمة ٠ وفى المراحل الأولى يتمثل العمل فى متـابعة نص المسرحيـــة بدقة ، وشطب جميع الجمل المستبعدة مع اضافة أى جمل جديدة وتدوين كل التوجيهات الخاصـــة بالعمل التمثيلى المصاحب وأوضاع الممثلين على خشبة المسرح التى يحددها المخرج لهم ٠ ويجب هنا استخدام الاختزالات الخاصة بهذه التوجيهات التى سبق أن أشرنا اليها فى التمرينات التى أوردناها تحت عنوان الأوضاع المسرحية ٠

وبالاضافة الى التوجيهات يجب على مدير المسرح كذلك أن يرسم فى الهامش الأيمن من النص تخطيطات أرضية مصغرة لأوضاع لشخصيات على خشبة المسرح (الميزانسين) كما يجب أن يعد أية رسومات اضافية لأية تحركات أخرى ٠ كما يجب على من سيكون بيده النص أن يتابع على نحو ما الوقفات بين الفقرات (التقطيعات أو السكتات) حتى لا يستمر فى التلقين اذا كان الممثـل قد توقف عن عمد ٠ وقد اصطلح على هـذه العلامة « ـ » لاستخدامها فى مثل هذه المناسبات ٠

وبعد أن يكون العمل التمثيلي المصاحب قد استقر على وضع وحفظ الممثلون أدوارهم تبدأ عملية التلقين . والملقن الحصيف هو الذي يكون سريعا في اعطاء التلميحة وغالبا ما يدرك باحساسه الخاص مواقف التردد والارتجـــاج حتى قبل أن يمضي الممثل بالفعل في أداء دوره . وهـذا الاستعداد مطلوب من الملقن بصفة خاصة أثناء العرض الفعلي للمسـرحية . ويتفاوت الممثلون في أثناء التدريبات فيما اذا كانوا يرغبون أو لايرغبون في أن تتاح لهم لحظة للتفكير .. وعادة في أثناء البروفات الأولى التي يمضون فيها بدون نص أدوارهم ، فانهم يطلبون مثل هذه المهلة ، لكن في التدريبات الأخيرة فانهم لابد وأن يكونوا في حاجة الى التلميحة بسرعة . ويحسن الملقن صنعا اذا اكتشف رغبات الممثلين في هذه المسألة .

ولا ينبغي على الملقن أن يترك النص أثناء قيام الممثلين بالتدريبات ولكنه يســـتطيع أن يحصل على نصيب من الراحة حين يخلد الممثلون والمخرج اليها .

وعلى الاسكريبت أثناء التدريبات الأولى أن يجلس الى منضدة في مقدمة خشبة المسرح بجوار المخرج .

ومع تقدم سير العمل في المسرحية أثناء فترة التدريبات والانتهاء من تصميم العمل التمثيلي المصاحب وعودة المخرج الى الصالة لمتابعة العرض كأي متفرج فسوف يجلس الملقن على خشـــبة المسرح يمينا لأعلى فوق الكالوس الرئيسي مباشرة . وفي أثناء العرض فان وضعه سيختلف حسب اختلاف المنظر . وهو عادة يجلس في أي فتحة في مقدمة خشبة المسرح ، خلف مدخنة أو نافذة أو مدخل باب . واذا أمكن يجب ان يكون في مقدمة خشبة المسرح حتى يصعد صوته أثناء التلقين الى أعلى الخشبة بدلا من أن يصل الى النظارة .

والمكان الذي يقوم مساعد مدير المسرح بالتلقين فيه يعرف باسم الكمبوشة . وهذا المكان يتغير فيما بين فصول نفس المسرحية وان كان يوضع عادة في جانب المنصة حيث تؤدى أطول المشاهد وحيث توجد أفضل فتحـة (١) . وعلى الممثـل أن يعرف دائما في أي جانب من المسرح تقع الكمبوشة من حيث أنها لا تتطابق دائما في المكان الذي يوجد فيه مع مدير المسرح . وفي العادة يقوم مساعد مدير المسرح بالتلقين في أي عرض عادي خلال أسبوعه الأول فاذا أدخلت تعديلات على النص ، فان التلقين

---

(١) تمكن للملقن أن يتخذ مكانه فيها . (المترجم)

لابد وان يستمر بطبيعة الحال حتى تستقر المسرحية على حال . عند ذاك لا يصبح من الضرورى أن يمسك أحد بالنص للمتابعة الا بالنسبة للأصوات والضجيج وتغيير الاضاءة . وفى بعض الأحيان يتصادف أن يكون بين أعضاء الفرقة ممثل قديم ليس واثقا دائما من دوره وتخونه ذاكرته فى أجزاء مختلفة فى أى عرض . وفى مثل هذه الأحوال يجب على مساعد مدير المسرح أن يقف دائما ومعه النص ، على استعداد لأن يلقن كل مشهد يظهر فيه هذا الممثل . ويجب وضع علامات على نص التلقين حتى يمكن العثور على هذه المشاهد فى يسر .

٩ البروفة التقنية :

قبل اجراء البروفة التقنية يجب على مدير المسرح أن يدبر مع مع المدير الادارى عدد العمال المطلوبين . ووفقا للترتيبات التى ستوضع بالاتفاق مع المسرح ، فان جانبا من الموظفين الفنيين يمكن أن يقوم المسرح ذاته بتدبيرهم ، أما الباقون فعلى الانتاج أن يتولى أمر تدبيرهم ، وينبغى على مدير المسرح أن يحتفظ بسجل يدون فيه عدد الساعات التى يعملها كل شخص (كشوف التدريبات) .

وعلى مدير المسرح قبل البروفة الفنية أن يؤشر بمساعدة عامل المهمات على أماكن قطع الأثاث على قماش الأرضية وبطبيعة الحال يكون المخرج قد فرغ من تحديد هذه الأماكن هو ومصمم المناظر . ويجب أن يؤشر بلون مختلف مكان كل عملية ترتيب جديدة لقطع الأثاث .

ويقوم مدير المسرح بالاشراف على البروفة الفنية التى تعد خصيصا لعمال المسرح من أجل التحقق من مدى اتقانهم لترتيب تغيير المناظر ولأداء المؤثرات الصوتية وللتأكد من التلميحات وما الى ذلك من جوانب فنية أخرى ذات صلة بالانتاج . ويجب أن يكون قادرا على الاعتماد على نجار المسرح فى تنفيذ العمليات الروتينية (المعتادة) (التى يتطلبها هذا الانتاج) ولكنه يجب فى نفس الوقت ان يكون قادرا على أن يوحى ويقترح أفكارا تؤدى الى اختزال الجهد ، وتوفير الوقت وابتكار وسائل تنفيذية جديدة الى غير ذلك . وهذا الكلام يصدق كذلك على عامل الاكسسوار (المهمات المسرحية) والكهربائى .

نظام تغيير المناظر : فيما يلى النظام (الروتينى) المقترح للتغيير من منظر داخلى الى منظر داخلى آخر :

يقول مدير المسرح « أخل المسرح مما عليه » او يصفق او يعطى اية اشارة متعارف عليها من قبل لبدء عملية التغيير ولدى صدور هذه الاشارة يجب على الميكانيست أن يرفع السقف ثم الستارة الخلفية . ويجب أن يخرج عمال المسرح الى المنصة ويرفعون الجدار الخلفى للمنظر . بعد ذلك يجب أن يشرعوا فى فك المنظر مبتدئين من وسط الجدار الخلفى للمنظر وينقلوه الى مكان آخر من المنصة ثم اخلائه وتخزينها . فاذا كانت بانوهات المنظر مثبتة فبعد أن يفك العمال كل أطرافها يقوم الميكانيست برفعها الى داخل الفضاء حول المنصة . ثم يقوم العمال بعد ذلك باخلاء جوانب المنظر . وعندما يصدر الامر بالاخلاء من مدير المسرح يشرع اثنـان من عمال المهمات (الاكسسوار) فى ازاحة قطع الأثاث بعيدا عن الجدار الخلفى وسحبه الى وسط خشبة المسرح . ثم يتجهون الى الجدران الجانبية وينقلون هذا الأثاث الى الكواليس فقط بعد أن يكون العمال قد ازالوا الجـدار الخلفى . ويجب أن يتأكدوا من أن يكون هناك مكان فى الكواليس قد أخلى وأعد لاستقبال هذا الأثاث ، ومن الأفضل أن يكون هذا المكان فى الناحية الأخرى من خشبة المسرح المقابلة للمكان الذى وضعت فيه أجزاء المنظر .

ومن العوامل المهمة المؤثرة فى سرعة تغيير الأدوات المسرحيـة ان يكون اثاث الفصل الثانى موضوعا بالقرب من المساحة التى سيخزن فيها أثاث الفصل الأول حتى اذا ما قام العمـال بنقل الأثاث من المسرح الى المكان الخالى المعد لاستقباله يمكنهم أن يأخذوا معهم قطعة من قطع الأثاث من المكان المخصص للفصل الثانى ويعودوا بها الى وسط مقدمة المنصة . وعليهم أن يواصلوا هذه العملية حتى يتم اخلاء كل قطع الأثاث الخاصة بالمنظر الأول وتكون كل قطع أثاث المنظر الثانى قد وضعت على خشـبة المسرح .

وعلى عامل الاكسسوار الذى سينقل قطعا صغيرة أو تحفا بمجرد أن يتلقى النداء بالاخلاء أن يتجه الى الجدار الخلفى وأن يزيل من عليه كل ما هو معلق فيه ويمكن خلعه . وكثيرا ما يجمع الأشياء الصغيرة والقابلة للكسر فى سلة مهيأة لهذا الغرض . فاذا ما انتهى من عمله فى الجـدار الخلفى يذهب الى الجدران الجانبية لنفس الغرض مع الحرص على أن يكون دائما سابقا لعمال النقل فى التغيير . ثم يأخذ هذه الأدوات الى الكواليس ويحضر المهمات الصغيرة ويجهزها للفصل الثـانى . وعلى عمال الأثاث كذلك أن يقوموا بتغيير السجاجيد وقطع المنظر والمسطحات . وعلى عمال الاضاءة أن يزيلوا اللمبات وقطع الخشب التى تستخدم وقودا للمدفئة كما

يجب عليهم أن يرفعوا الجيلاتينات ويعدلوا الاضاءة · وعلى مدير المسرح أن يبقى دائما فى وسط مقدمة المنصة طوال عملية النقل والتغيير كلها ·

وبعد ان ينتهى العمال من فك الجدران الجانبية ، يشرعون فى بناء هيكل (ديكور) او منظر الفصل الثانى · وعندئذ يبداون العمل من الكواليس الرئيسية متجهين الى وسط الجدار الخلفى · ويمكنهم ان يبداوا باقامة الجدران الجانبية بعد أن يكونوا قد فكوا اجزاء الفصل الأول مباشرة تقريبا ، لكنهم يجب الا يضعوها فى الحائط الخلفى الا بعد التأكد من أن جميع القطع الكبيرة من المنظر قد اصبحت على خشبة المسرح · ومع ذلك فنحن نعلم من التجربة أنه قلما يتعين عليهم الانتظار لأنه اذا كان عمال الأثاث يقومون برفع قطع الأثاث القديم وجلب القطع الجديدة فى نفس الوقت ، فانهم بذلك سيكونون قد وضعوها جميعا قبل أن يصل عمال المسرح الى الجدار الخلفى ·

وعلى العمال بعد فراغهم من اقامة جدران المنظر الخلفية أن يضعوا دعائم لأبواب ونوافذ الفصل الثانى · وعلى عامل الأثاث بمجرد انتهاء العمال من تركيب واقامة الجدران الجانبية ، أن يبدأ فى وضع قطع الأثاث بحذاء الجدران وأن يزينها بالتحف فى حين يقوم عمال اكسسوار آخرون بتوضيب أرفف المواقد والأبواب والنوافذ ·

وبمجرد تركيب الاضاءة ، يقدم الكهربائى تقريرا (بلانتا) بذلك لمدير المسرح وما ان ينتهى النجار من تركيب الجدران والسقف والدعائم فى مكانها حتى يقوم بابلاغ مدير المسرح بذلك ·

وكذلك ما ان يتم وضع الأثاث والأدوات المسرحية فى أماكنها حتى يرفع عامل الأثاث والاكسسوار تقريرا بذلك لمدير المسرح · وعندما يتم اقامة الجدار الخلفى يمكن له أن يضع ما لديه من قطع فى مكانها قريبا منه · ويمكن ترتيب اثاث وسط الغرفة فى أى وقت مناسب أثناء عملية التغيير · وعلى عامل الحبال المعلق (الميكانيست) أن ينزل السقف ثم الستارة الخلفية ·

بعد ذلك يقوم مساعد مدير المسرح بمراقبة جميع القطع التى سيستخدمها الممثلون فى أيديهم ويتحقق من أن قطع الأثاث قد وضعت فى أماكنها تماما عند العلامات المؤشر بها على الأرض · ورغبة فى اقتصاد الوقت ينبغى عليه أن يقوم بعملية المراجعة هذه أولا بأول بمجرد وضع القطع فى أماكنها ·

فاذا كان المنظر خارجيا ، سواء كان سيقام أم سيرفع فالاجراء متشابه في الحالين ولو أنه ابسط عادة . فالمنظر الخارجي يقام عادة باستخدام ستارة خلفية عليها منظر خارجي .

ويقوم عمال الأثاث والاكسسوار بازالة قطع الأثاث واجزاء المنظر من الخلف . كما يحضرون من الخلف الأدوات المسرحية للفصل الثاني . ثم يقوم عمال المسرح برفع الكواليس الجانبية .

ويستخدم عكس هذه العملية اذا انتقل العمل الى منظر خارجي آخر . فاذا كان المشهد التالي داخليا تتبع نفس عملية التركيب التي وصفناها آنفا .

(بروفة كاملة) بروفة بالملابس والمناظر : على مدير المسرح قبل اجراء بروفة بالملابس والمناظر ، وبعد أن يكون قد انتهى من التشاور مع المنتج أو مدير الفرقة ، أن يعلق قائمة بأسماء الممثلين وغرف الملابس التي سيستخدمونها . والتوزيعات التي سيجريها تتوقف على « اهمية » الممثلين وعلى كونهم ذكورا أو اناثا وعلى اعمارهم تماما كما تتوقف على وضع غرف الملابس .

وعلى مدير المسرح أن يوجه الممثلين متى يحضرون ملابسهم وأدوات الماكياج الى المسرح . كما يجب أن يوجه المدير الادارى بالنسبة للممثلين الذين يريدون ارسال حقائبهم الى المسرح .

وتتوقف الادارة الناجحة لبروفة بالملابس والمناظر على مدير خشبة المسرح الى حد كبير . فالتنظيم والاشراف الدقيق والمعرفة الكاملة بدقائق الانتاج المسرحي سوف تسهم كثيرا في تذليل العديد من المشاكل التي لابد وأن تثور .

كما يتوقف عدد بروفات الملابس والمناظر على حجم عملية الانتاج . ويجب أن تقدم تجربة الملابس والمناظر الأخيرة كما لو كانت عرضا مسرحيا .

(الروتين) التنظيم الخاص بالعرض المسرحي : تمتلىء ليلة الافتتاح بطبيعة الحال بكثير من عوامل الاثارة والتوتر . فاذا كان الروتين الخاص بالكواليس قد أحسن تنظيمه أثناء البروفات الفنية وبروفات الملابس والمناظر فان الشيء الكثير يكون قد انجز لتحقيق انتاج فني يتدفق في يسر وسلاسة .

وهذا من شأنه أن يؤدى الى عرض مسرحى جيد من جانب الممثلين وأن الادارة المسرحية الماهرة السلسة لا توفر فقط أوقات الانتظار الطويلة بين الفصول والفترات التى قد تحدث أثناء العرض وانما مثل هذا التنظيم يترك أيضا أثرا ممتازا على الممثلين . فهو يضع الثقة والاستقرار فى نفوسهم فى حين أن الاضطراب والارتباك الذى قد يحدث خلف الديكور يجعلهم أكثر عصبية وتهيجا وأقل ثقة .

وأن نظام العمل على خشبة المسرح أثناء العرض نظام شديد التداخل .

فلنفترض أن العرض سيبدأ فى الساعة الثامنة والنصف .

(أ) فى الساعة السابعة والنصف أو فى وقت يحدده مدير المسرح اعتمادا على درجة التعقيد فى عملية الماكياج ، ينبغى أن يكون جميع الممثلين المشتركين فى الفصل الأول موجودون فى غرف الملابس والماكياج الخاصة بهم .

(ب) يكون عمال المسرح مشغولين باقامة المنظر للفصل الأول . وهذا صحيح حتى ولو كانت المسرحية المقدمة تتألف من منظر واحد من حيث أن قوانين الحريق الخاصة ببعض الولايات تتطلب فك ونقل (تخزين) المنظر بين العروض . ولا يجب أن تترك أية أنوار مضاءة سوى الاضاءة الخاصة للعمل . وعلى مدير المسرح أو مساعده أن يعمل على ابعاد أى أشخاص عن خشبة المسرح .

(جـ) فى الساعة الثامنة ينادى مساعد مدير المسرح « نصف ساعة » (١) وفى الساعة الثامنة والربع يقول « خمسة عشر دقيقة » . ثم عليه أن يراجع ويفحص كل الأدوات المسرحية الموجودة على المنصة . وفى الساعة الثامنة وخمس وعشرين دقيقة ينادى : « الفصل الأول » وعند ذلك يهبط الممثلون الى خشبة المسرح وعليهم أن يمروا على مساعد مدير المسرح ليتثبتوا له أنهم موجودين . وعليه فى خلال الجولة بين غرف الملابس أن يستوثق من أن كل الممثلين المشتركين فى المسرحية حاضرون مهما كان وقت دخولهم فى المسرحية متأخرا . وعلى مدير المسرح أن يعطى اشارة للممرات وأن يدق جرس غرف الانتظار معلنا أن الفصل الأول سيبدأ .

---

(١) بمعنى انه باق على رفع الستار نصف ساعة (المترجم) .

(د) يجب أن يعطى مدير المسرح اشارة البدء للكهربائى ليضىء خشبة المسرح .

(هـ) عندئذ تكون المسرحية مهياة لأن تبدأ . ومع ذلك ففى كثير من المسارح يجب على مدير المسرح أن ينتظر كلمة مدير الدار (دار التمثيل) بالنسبة لموعد بدء العرض لأن بعض الناس قد يكونون قادمين باعداد كبيرة يكون من غير الحكمة معها رفع الستار فى تلك اللحظة . ومع ذلك فيجب الا يكون الانتظار هنا طويلا لأنه يترك أثرا سيئا على الممثلين ويضع مبدأ سيئا بالنسبة للنظارة . واقصى وقت للانتظار لا يجب أن يزيد على سبع دقائق بعد الوقت المحدد لبداية العرض .

(و) الآن يكون الأمر قد وصل الى مدير المسرح ليبدأ العرض .

(ز) ينادى مدير المسرح : « كل فى مكانه » .

(س) يخرج الممثلون الى خشبة المسرح كما يتجه الملقن الى مكانه .

(ع) يعطى مدير المسرح الاشارة لعامل الاضاءة الذى ينير الأضواء الأرضية والأضواء الأمامية اذا وجدت كما يخفض اضاءة الصالة .

(ف) تبدأ المسرحية ، ويقوم مدير المسرح بتسجيل الوقت الفعلى لفتح الستارة على الجدول الزمنى الذى يحتفظ به مدير المسرح فى كابينته يسجل فيه الوقت المضبوط لرفع الستار وانزاله بالنسبة لكل فصل ومشهد . ومن ثم فهو يبين الوقت الفعلى الذى استغرقه التمثيل فى كل فصل ويمكنه هو والقائمون على انتاج المسرحية معرفة ما اذا كانت الفرقة قد أطالت فى العرض أكثر مما ينبغى أم لا وفى هذا الجدول مكان مخصص لبيان الطقس ومكان آخر لتسجيل العدد التقريبى لحجم النظارة ، وردود افعالهم تجاه العرض ، وعدد مرات بروز الممثلين أمام الستارة للرد على تحية الجمهور كما يتسع لمكان يكتب فيه أى تقرير للادارة . على سبيل المثال كما فى تأخير ممثل أو عامل من عمال المسرح فى الوصول الى المسرح أو عن تلميحة أعطيت خطأ أو اى سلوك خارج عن المألوف أو أية شكاوى وما الى ذلك .

ويرسل هذا التقرير يوميا الى مكتب المنتج سواء كانت الفرقة تلعب فى نيويورك أو فى اى مسرح خارجها .

(ص) أثناء تمثيل الفصل على مدير المسرح ومساعده أن يتأكدوا أن

الصمت مطلق خلف الكواليس وأن الممثلين الآخرين ليسوا هنا وهناك يتبادلون الاحاديث ويسببون اى ضوضاء لأنهم غير مشتركين فى المشهد . وواحد او آخر عليه ان يأخذ من جدول التلميحات أو نسخة الملقن الضوضاء المسئول عن أحداثها (مؤثرات صوتية) وينتظر اشارته . ويجب أن يراجع مع الكهربائى التلميحات الخاصة وأن كل شئ يجرى فى موعده .

(ح) يجب على مساعد مدير المسرح ان يتحقق من أن الممثلين يستعدون للدخول الى خشبة المسرح فى الأوقات المخصصة لدخولهم (مع تلميحات دخولهم) .

(ط) يجب أن يكون عامل الاكسسوار على مقربة من مائدة الأدوات المسرحية للتحقق من أن كل ممثل قد اخذ قطعة الاكسسوار التى سيمسكها فى يده قبل دخوله الى خشبة المسرح .

(ى) قبل نهاية الفصل بدقيقتين يجب على مدير المسرح ان يعطى اشارة لعمال المسرح ان يقفوا على اهبة الاستعداد .

(ك) وعلى مدير المسرح أيضا قبل نهاية الفصل بحوالى ثمانية فقرات ، أن يعطى شارة انذار لعامل الستارة ولعامل الاضاءة وجميع العمال الآخرين المختصين بالاستعداد . وعليه أن يدون فى جدوله وقت هبوط الستارة . وحين يحل موعد انزال الستارة يجب أن يعطى اشارة بانزالها .

لل ستار تحتاج الى بعض الوقت للنزول . ويجب على المخرج ومدير المسرح أن يكونا قد حسبا ذلك بعناية حتى يحدث نزول الستار فى موعده المضبوط للتأثير الدرامى الصحيح . وهذا من شانه أن يجنب الممثلين الابقاء على وضع بطريقة مصطنعة لأى مدة من الزمن بعد آخر كلمة أثناء هبوط الستار . فاذا كانت الكلمات الأخيرة فى فصل من الفصول بالغة الأهمية وكان المعنى الكلى لذلك الجزء من المسرحية متوقفا على التقاط النظارة لها فلا بد وأن يكون المخرج قد أعدد العمل التمثيلى المصاحب الذى سيعقب هذه الكلمات الأخيرة حتى يتمكن الممثلون من المتابعة أثناء هبوط الستار . وفى هذه الحالة تكون الستار هى صاحبة الكلمة النهائية فيما يتعلق بالوقت الذى ستهبط فيه .

وعلى الرغم من أن الستار لا تفتح لخروج الممثل أو الممثلين لتحية

الجمهور فى نهاية الفصل الأول ، فيجب على عامل الاضاءة أن يكون يقظا حتى لا يقضى على تصفيق الجمهور بالتعجل فى اضاءة الصالة . وعليه أن ينتظر حتى يخفت التصفيق قبل ان يضىء الصالة ويجب أن يفعل ذلك بعد اشارة يتلقاها من مدير المسرح .

(ل) ينادى مدير المسرح باخلاء المسرح سواء حدث تغيير فى المنظر أم لم يحدث . وعليه أن يتجه الى الجزء الأوسط من مقدمة الخشبة بالقرب من ستارة الفصل . وبمجرد انتهاء الممثلين من هذا الفصل ، حتى أولئك الذين لا يستدعى الدور تغييرا فى ملابسهم ، عليهم أن يغادروا المنصة .

(م) فاذا كانت المسرحية تتالف من منظر واحد فان فترة التوقف (الاستراحة) تكون بسيطة نسبيا حيث أن عمال الاكسسوار يكتفون بمراجعة القطع الجديدة التى ستستخدم فى الفصل الثانى ويقوم عمال الاضاءة باحداث أية تغييرات بالنسبة للجيلاتين واعادة تعديل المركز البؤرى بالنسبة لأية آلات .

فاذا كان ثمة تغيير سيحدث فبمجرد هبوط الستار ينادى مدير المسرح « اخل المنصة » فيقوم عمال المسرح بأداء واجباتهم العادية الموكولة اليهم بالنسبة لروتين التغيير ، بأن يهدموا ديكور الفصل الأول واقامة الثانى . فاذا كان هيكل المنظر داخليا ، فان الاجراء الخاص بعملية التغيير سيكون مشابها جدا للاجراء الذى حددناه تحت عنوان البروفة الفنية (التقنية) .

(ق) وقبل انتهاء الوقت المحدد لفترة الاستراحة بدقيقتين عليه أن ينادى الممثلين الذين عليهم أن يأتوا على الفور ويتجهوا الى المسرح مباشرة . ويعطى مدير المسرح اشارة للدهليز (للممرات) وقاعات الانتظار .

(ن) يتناول كل ممثل قطعة الاكسسوار التى سيمسك بها حسب دوره .

(ط) بمجرد أن يتلقى مدير المسرح تقارير من الرؤساء الفنيين الثلاثة ينادى على العمال باخلاء المسرح . وعلى الفور يغادر الجميع الديكور فيما عدا الممثلين الذين سيفتتحون المشهد ، ويخرج العمال ومعهم أدواتهم وخاماتهم .

(ظ) يتجه مدير المسرح الى موقعه ويعطى الاشارة لعامل الاضاءة ليضىء الأنوار الأرضية فى المنصة ويخفف اضاءة الصالة .

(ع) يسجل مدير المسرح الوقت ·

(غ) يعطى الاشارة لعامل الستارة لرفعها ·

(ف) عندئذ يكون الفصل الثانى قد بدأ ·

ويتبع نفس الروتين عند الانتقال من الفصل الثانى الى الثالث ·

وعادة يقرر مدير المسرح بالاشتراك مع المخرج أو المنتج عدد مرات فتح الستارة ليحيى الممثلون الجمهور وعادة توجد قائمتان ·

قائمة بالمرات التى ستفتح فيها الستار لهـذا العرض فى ليلة الافتتاح ·

وقائمة بالمرات الأخرى لبقية أيام العرض · وعليه أن يعلن ذلك على اللوحة المخصصة لهذا الغرض · وفى الفرق التمثيلية الاقليمية يجب أن يعلق أمر جديد فى هذا الشأن اسبوعيا ·

وبعد انتهاء العرض يجب أن يرسل مدير المسرح تقرير الى مكتب المنتج ·

وبعد افتتاح العرض ، يجب على مدير المسرح أن يحدد يوما فى كل اسبوع لمراجعة الملاحظات مع الممثلين الاحتياطيين بالنسبة للمسرحية كلها · وهو نفسه ومساعده عادة يعتبرون من الممثلون الاحتياطيين (الدوبلير) بالاضافة الى الآخرين من أعضاء الفرقة · ويجب أن يكون الممثلون الاحتياطيون حاضرين فى كل عرض قبل موعد رفع الستار بنصف ساعة · ويجب أن يمكثوا فى الانتظار طوال نصف مدة العرض على الأقل · وكثير من مديرى المسارح ربما آثروا استبقاءهم خلال العرض كله ·

وفى المسرحيات التى يستمر عرضها وقتا طويلا لابد وأن يعقد مدير المسرح بصفة دورية جلسات تدريب للفرقة للمحافظة على نوعية التمثيل والتوقيت والحركات أو العمل التمثيلى المصاحب التى قد يطمسها الممثلون بسبب كثرة العروض · وتتوقف كثرة هذه التدريبات على مدى احتفاظ الممثلين بجودة الأداء ·

وحينما ينتهى العرض أو ينتقل من مكان لآخر يجب على مدير المسرح أن يكون حاضرا للاشراف على سير العمل ومراقبته ·

وحينما تسافر الفرقة (لتقديم بعض العروض فى مسرح آخر) ينبغى على مدير المسرح أن يكون على بينة ومعرفة بتركيب الستائر والمناظر والأدوات المسرحية والاضاءة على الرغم من أن نجار الفرقة مهمته أن يشرف على ترتيب الستائر بالاشتراك مع نجار المسرح . كما يشترك عمال الفرقة مع عمال المسرح وكذا عمال الاضاءة الملحقون بالفرقة يفعلون نفس الشيء مع عمال الاضاءة بالمسرح . ومع ذلك فلسوف يجد مدير المسرح أن معظم الوقت الذى سيتدبر فيه كل هذه الأشياء فى أول يوم وهو فى الطريق الى كل بلد ستقدم الفرقة عروضها على مسرحها ، سينفق بالفعل فى داخل المسرح .

ولابد أن الفنى الذى أرسل مقدما يكون قد رتب أمر الفرقة الموسيقية وعدد أفرادها وما الى ذلك ، ومع ذلك ينبغى على مدير المسرح أن يرتب مع قائد الأوركسترا تلميحات دخول الموسيقى فى سياق العرض المسرحى وكذا درجة الصوت وما الى ذلك .

وعلى مدير المسرح أن يراجع كل المهمات التى تصل الى المسرح وأن يحدد غرف الملابس .

وعليه كذلك أن يعقد أثنـــاء الرحلة تدريبات للممثلين الاحتياطيين وتدريبات ، للفرقة عموما .